تحيّة من كل قلب ..

تحية من كل قلب أرّقه الخوف . تحية من كل عقل ، أضناه القيد . تحية من كل إرادة ، كبلها الظلم . تحية من كل ضمير ، عذبه القلق .
تحية من كل موهبة ، وكل طاقة ، وكل امتداد لعناصر الخير فى الإنسان نحو النمو ، والحركة ، والاكتمال ، والحرية .
تحية صادقة مؤمنة شريفة .

- إلى القلب الذى اتسع لمخاوف الناس .
- والإرادة التى كشفت مظالم المجتمع .
- والعقل ، الذى دبر وقدر ورسم الطريق .
- والضمير الذى اهتز بقلق الضمائر الحرة .
- والموهبة الفتية الخلاقة ، والطاقة التى وهبت نفسها للناس تجفف عرقهم ، وتخفف آلامهم ، وتمهد لهم طريق الأمن ، والاستقرار والحرية .
- جمال عبد الناصر

الثائر الشاب ، الذى مضى ذات يوم ، بين الأشواك والصخور ، وأخطار لايعرف أحد مداها ليقتحم باسم الملايين ، مجتمعاً استشرت فيه المؤامرات والفتن وعناصر الاقتناص .
وتهاوى هذا المجتمع الرخو المفكك ، تحت وطأة إيمان لم يعرف التردد .
وتحقق له النصر باسم أمة سعت عمرها إلى مصير يتفق وماضيها التليد .
على أنه لم يسكت أبداً على انتصار مؤقت ، ولم يقف يوما عند أنصاف الحلول .
إن الحرية هى هدف الثائر الحر .
والحرية لاتتحقق فى مجتمع يسوده استبداد الأقلية صاحبة المصالح والغايات .
ومن أجل هذا مضى ...
فى خياله أبداً ، ليلة خرج كالحلم ، بين قلاع المستبدين ، فانتصر .
وليلة وقف كالمارد ، أمام غزو المعتدين ، فانتصر .
وليلة أعلن انطلاق الأمة فى طريق المجتمع الاشتراكى الجديد ... فانتصر .
مرة ثانية ... لا أخيرة .
تحية من القلب ، والإرادة ، والعقـل ، والضمير ، إليـه هو : جمال عبد الناصر .

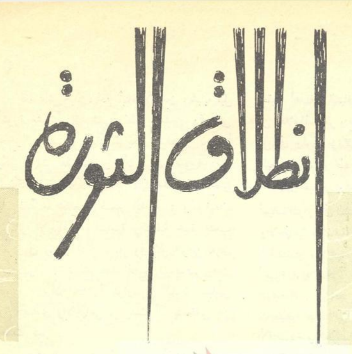
« المجلة »

قال الرئيس جمال عبد الناصر وهو يخاطب الشعب بعد صدور التشريعات الاشتراكية الجديدة : « إننا نحتفل بالميلاد الحقيقى للأمل الذى كنا نريد أن نسعى إليه ، فقد تحددت قسمات مجتمعنا الجديد فى هذه الأيام الحاسمة . . إن الخطوط الرئيسية لهذا المجتمع ، تتمثل فى ملكية فردية من غير استغلال ، وملكية عامة من غير مصادرة . . تكافؤ فى الفرص وليس استغلالا للفرص . . حق لكل مواطن من غير منة ، من غير ذل ، من غير خوف . . حق يستمد كرامته من كونه حقاً ، هذا هو الأساس فى فكرنا الاشتراكى .

إن الفلاحين والعمال الذين أصبحوا اليوم ملاكاً لم ينالوا هذا إلا لأنه حق لهم ، لأن الحقوق التى تعطى على شكل تنازلات لكى تحول دون المطالبة العنيفة بها ، تصبح أقرب إلى المنة منها إلى الحق . . إلى الرشوة منها إلى المشاركة ، وليس هذا طريق الثورة . . الثورة حق . . الثورة عدل . إن هذه الإجراءات التى تمت لتخلق المجتمع الجديد ، لم تكن انتقاماً بل كانت طريقاً إلى الإنصاف . . إنصاف من سلبهم الماضى حقوقهم كآدميين ، وإنصاف من تعرضت لهم الإجراءات ، فلم تصادر بل أعطى الشعب تعويضاً . لقد كان الشعب كريماً وعادلا ومتمسكاً بالوحدة الوطنية ، فلم يحول من عذبوه واستغلوه وامتصوا دمه إلى فقراء ومعدمين !

إننا نشعر اليوم أن الثورة قد استقرت استقراراً راسخاً بعون الله وبعون الشعب ، لذلك قررنا أن نضع الثورة الاجتماعية موضع التنفيذ ، بطريقة جذرية تعيد الحق إلى أصحابه بكرم وبغير انتقام . . انتهى عهد الظلم الاجتماعى إلى غير رجعة ، ونحن نعيش اليوم فى عهد العدالة الاجتماعية » .

بهذه الكلمات المضيئة والموحية ، حدد السيد الرئيس أهداف التشريعات التى أصدرها من أجل حاضر الشعب ومستقبله .. وقد طلبت « المجلة » من الباحث الاقتصادى الدكتور عبدالمنعم الطناملى أن يتناول هذه التشريعات بالتحليل والدراسة . وفيما يلى ما كتبه الدكتور الطناملى :





بقلم : الدكتور عبد المنعم الطناملى

« لقد خلقت الإجراءات الأخيرة جواً نفسياً جماعياً جديراً بالتسجيل والتنمية . أما تسجيله فتلك وظيفة المؤرخ والفنان ، وأما تنميته فتتحقق بتفانينا فى إخراج المبادئ التى اشتملت عليها التشريعات الأخيرة إلى حيز التنفيذ ، والمحافظة على الروح الكبيرة التى أملتها » .

لقد عاش جيلنا ، نحن أبناء الأربعين ، شبابه قبل الثورة مشرئباً إلى شهود تطور سياسى واجتماعى خطير . بيد أن جيلنا لم يكن يستطيع أن يتنبأ بكل قسمات هذا التطور وأن يرسم صورة دقيقة لمكتمل صفاته . ولكن ذلك الجيل كان يحس بأن شيئاً ما يختلج فى ضمير التاريخ ، وأن ضعف الركائز الاجتماعية والسياسية والثقافية لحياة الشعب العربى فى وادى النيل ، بل وفى كل الوطن العربى الكبير ، لا تسمح لهذا المجتمع أن يستمر رهين قيوده ، وأن اختلال التوازن فى البنيان السياسى والاقتصادى والاجتماعى لن يلبث أن يتمخض عن حدث كبير .

وكان البعض يظن أن هذا الحدث سيخرجنا إلى تيه من الفوضى والاضطراب ، ويحسب كذلك أن فى التشبث بالعهد القديم عصمة من اندفاع لا يعرف مداه . ولكن جموعنا الشعبية كانت تؤمن بأن الاندفاع الثورى لا يمكن أن يلقى بنا إلى الوراء . فقد كنا نعيش فى مذلة طغيان ملك يسنده المستعمر ، وتحت وطأة حكم يسيطر عليه رأس المال بل ويسيطر عليه ما هو أقسى من رأس المال ، وهو الرغبة الجامحة فى تكديس الربح الحرام عن طريق استغلال النفوذ السياسى لأغراض مادية شخصية .

وكان التاريخ يتلكأ . . . ولم يكن المجتمع قد نضج بعد النضج الكافى لحدوث تغيير ثورى عميق . ولكن أرادت عناية الله أن تنبث قوى متحركة فى ذلك الشباب الذى كان ينتظر ويتطلع إلى شهود التطور الخطير ، وكان مصدر هذه القوى الدافقة أحاسيس معنوية وعوامل مادية تفاعلت تفاعلا أدت قوته فى بعض النفوس المؤمنة بكرامة الوطن إلى الانطلاقة الثورية فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .

حدثت الثورة ونجحت نجاحاً منقطع النظير فى تحقيق أهدافها السياسية فى المحيطين الدولى والداخلى من إجلاء المستعمر ودفع حركة التجمع العربى وتطويرها ، بل فى ولوج مراكز الزعامة والتبريز فى طليعة الدول المتحررة ، كما طهرت البلاد من التطاحن الحزبى .

وقد عمدت الثورة فى المرحلة الأولى إلى خلق أسباب التوازن فى الكثير من مظاهر حياتنا الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، فأخذت تبحث مشكلة التأخر الاقتصادى والاجتماعى بحثاً جديداً عميقاً عن طريق أجهزة قوية التكوين فى الوزارات المتخصصة والمجالس المستحدثة . وتمخض الجهد فى النهاية عن الدراسات التخطيطية الفذة التى انتهت بوضع خطة شاملة للتنمية الاقتصادية والاجتماعية . وفاز الميدان الثقافى بعناية مماثلة فطفرنا فى كثير من ميادين الفن المبدع بوثبات لم يعرف تاريخنا أمثلة كثيرة منها .

ولكن الإحساس بضرورة تحقيق الثورة الاجتماعية كان من القوة والعمق بحيث بدا التطور السريع الذى حققته البلاد فى السنوات التسع الماضية تطوراً غير كاف لتحقيق الثورة الاجتماعية التى استهدفناها فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

ولقد صدرت فى الأسبوع الماضى ، وبمناسبة العيد التاسع للثورة ، مجموعة كبيرة من التشريعات تتضمن تطويراً عميقاً لمجتمعنا . وهى تشريعات قضت بتوسيع القطاع العام عن طريق التأميم ، كما تناولت الوظيفة الاجتماعية للملكية بكثير من التنظيم ؛ وأكدت مبدأ التضامن الاجتماعى والمساواة فى توزيع الأعباء بإعادة النظر فى النظام الضرائبى ، وفى نظام التوزيع بفرض حدود عليا لبعض الدخول ، وبالسعى لرفع دخل الفئات العاملة فى المدن والقرى بإشراك العمال فى دخل المشروعات ، وبتخفيض ساعات العمل ، وبتغيير الحدود العليا للملكية الأرض توطئة لتوزيع أراض جديدة على المعدمين ، وكذلك بتأكيد

الإرادة الشعبية فى تطبيق مبادئ الإصلاح الزراعى الخاصة بالحدود العليا للإيجار ...

وبرغم وضوح الأهداف الاجتماعية لهذه التشريعات واتجاهها إلى معالجة مشكلة التوزيع ، فإن أهدافها الاقتصادية واتصالها الوثيق بخطة مضاعفة الدخل القومى تزيد من خطرها وأهميتها من ناحية أثرها على رفاهية الأجيال المستقبلة .

وإن المعالجة الجدية لهذه التشريعات فى مقال مختصر توجب أن تقتصر النظرة المحللة على إيضاح بعض المسائل الأساسية التى اشتملت عليها هذه التشريعات ، وهى مسائل أوضح فلسفتها الرئيس جمال عبد الناصر فى خطابيه الجامعين بالقاهرة والإسكندرية فى يومى ٢٢ ، ٢٦ يوليو سنة ١٩٦١ . ونورد هذه المسائل فيما يلى :

● أولا : الملكية الخاصة

إن أهم أصل للبنيان السياسى والاجتماعى فى بيئة ما هو نظرة هذه البيئة إلى نظام الملكية الخاصة ، من ناحية مشروعيته ، ومن ناحية نطاق هذه المشروعية . أى من ناحية السماح للأفراد بالتملك ، ثم من ناحية حدود هذا التملك ، سواء أكان ذلك فيما يتصل بحجم الملكية أم ينصرف إلى مباشرة الامتيازات التى تترتب على الملكية . وتختلف النظم السياسية والاجتماعية فى نظرتها إلى حق الملكية ومشروعيته ، كما تختلف فى تحديد نطاقه كماً وكيفا . فالنظم الرأسمالية القديمة كانت تنظر إلى الملكية الخاصة باعتبارها شيئاً مقدساً ، وكان الأصل ألا تضع لها حداً يضيق من نطاقها ، كما أن هذه النظم كانت تعتبر الملكية حقاً مطلقاً للمالك ، فكان له أن يتصرف فى ملكه ويستغله بطريقة تكاد تكون مطلقة .

ثم وردت على هذا الأصل العام قيود فى ظل النظام الرأسمالى ذاته ، سواء أكان ذلك من ناحية بعض صور الملكية ، أم من ناحية مباشرة المالك للامتيازات المترتبة على ملكيته . فقد وردت على هذه الامتيازات قيود تقرر بعضها لمصلحة الجماعة كما تقرر بعضها لمصلحة الأفراد .

ولكن ظلت الملكية الفردية غير المحدودة الحجم التى ترتب حقا مطلقا للمالك فى استغلال ملكه والإفادة من المزايا التى يقترن بها هذا الاستغلال ، ظلت أساسا رئيسيا للنظام الرأسمالى التقليدى .

أما النظم غير الرأسمالية ، وبصفة خاصة النظم الاشتراكية المتطرفة فلا تعترف بحق الملكية الفردية كأساس للمجتمع ، وترى فى إلغاء هذا الحق خطوة ضرورية لبناء المجتمع الشيوعى . وإذا كانت ثمة صور للملكية الخاصة فى هذه البلاد ، فهى صور استثنائية تدفع إلى الاحتفاظ بها أسباب عملية لا تسندها مبادئ فلسفية .

والنظم الوسيطة فى البلاد التى تعمل على تطوير نفسها سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ، أو البلاد التى زاد فيها ضغط المصالح العامة على المصالح الشخصية للأفراد ، ترى أنه لا يمكن أن تستمر للملكية الخاصة قدسيتها التقليدية أمام مصالح المجموع ، فتجيز نزع الملكية للمصلحة العامة ، وتتوسع فى هذه الأجازة إلى حد تقرير التأميم كمبدأ مسلم به فى حدود المصلحة العامة .

ولقد قامت الثورة العربية بتقرير مبدأ « تنظيم الوظيفة الاجتماعية للملكية الخاصة » فى دستور الجمهورية المصرية سنة ١٩٥٦ ، ثم فى الدستور المؤقت للجمهورية العربية المتحدة فى سنة ١٩٥٨ ، بل إن هذا المبدأ هو الأساس النظرى للإصلاح الزراعى الذى أجرى فى سنة ١٩٥٢ .

وإذا نظرنا إلى الإجراءات الاشتراكية الأخيرة من ناحية الحد الأعلى الجديد للملكية الزراعية فى الإقليم المصرى ، أو من ناحية القيود على الحق فى

تملك أسهم بعض الشركات ، حيث قررت الملكية العامة كمبـدأ كما هو الحال بالنسبة للبنوك وشركات التأمين ، أو بتحديد القدر الذى يجوز للأفراد تملكه فى مجموعة معينة من الشركات وتقرير عدم جواز زيادته عن عشرة آلاف جنيه ، لوجدنا أن هذه الإجراءات كلها تتناول مشروعية الملكية من ناحية كميتها وأنواعها .

فمن ناحية الملكية الزراعية للأراضى تقرر ألا يزيد الحد الأعلى لهذه الملكية عن مائة فدان فى الإقليم المصرى ، وهو حد يعلو بكثير عن الحجم المناسب للمشروع الزراعى فى بلادنا ، كما أنه يعلو أيضاً على نظيره فى البلاد الأخرى ، بل قد يتجاوز ماتفرضه ظروفنا الاقتصادية والاجتماعيـة . وعلة تقرير عدم مشروعية الملكية الكبيرة ترجع إلى أن الملكية الزراعية تتضمن دائما جانباً من السلطة . وقد كان الاختلاط والتدخل كاملا بين السلطة السياسية والملكية الزراعية فى ظل النظام الإقطاعى فى مختلف الدول ، واستمرت سلطة المالك الزراعى على العامل الزراعى وعلى المستأجر الصغير فى بلادنا سلطة ضخمة ، حتى بعد أن زال النظام الإقطاعى ، نظراً لكبر كمية عرض العمل وقلة مساحة الأراضى الزراعية ، ولعدم وجود أوجه نشاط تقوم مقام العمل الزراعى فى القرى . فالعامل الزراعى والمستأجر الصغير ، إما أن يخضعا لتحكم المالك وإما أن يرحلا ، وهذا وضع لايمكن قبوله إذا ما أريد تقرير المساواة والحرية للمواطنين . فلا بد إذن من تحريم الملكية الكبيرة فى الأراضى الزراعية ، لأن وجودها يقوض دعامة رئيسية من دعامات المجتمع المتحرر .

وفى تقرير تأميم البنوك وشركات التأمين وتحريم تملك الأفراد لهذا القطاع (وهو ما أخذت به بلاد كثيرة بصورة كاملة أو مقيدة ومن بينها بلاد لازالت تطبق الأسس الرأسمالية) وكذلك فى تأميم التجارة الخارجية ، اتباع لمبدأ سليم ، وهو أن يحال بين الأفراد وبين التحكم فى مراكز التوجيه الاقتصادى وأن يحال بينهم وبين الربح الاستثنائى بلاعمل يتناسب مع مقدار الربح . فالبنوك وشركات التأمين تجمع فى يدها كميات كبيرة من أموال الشعب تقوم على استثمارها وتحقيق أرباح منها . ويؤثر النهج الذى تتبعه هذه المؤسسات فى توظيف أموالها تأثيراً كبيراً فى توجيه النشاط الاقتصادى إلى ناحية دون أخرى . كما أن ما تحققه من أرباح إنما يرجع فى الواقع إلى تطور النشاط الاقتصادى فى جملته لا إلى نشاط البنك أو شركة التأمين ذاتها . فكان طبيعيا إذن أن تكون هذه الأجهزة الاقتصادية مملوكة للأمة وألا تترك فى يد الأفراد . وما يقـال عن البنوك وشركات التأمين يمكن أن يقال مثله عن الكثير من المشروعات التى تباشر التجارة الخارجية .

هذا كله من ناحية أهم القيـود التى وضعتها التشريعات الأخيرة على مشروعية بعض صور الملكية الخاصة وعلى حجم هذه الملكية . أما من ناحية مباشرة المالك للامتيازات المترتبة على ملكيته ، ومنها حق استغلال ملكه والإشراف على إدارته ، واقتضاء ثمن مايمكن أن يؤديه هذا الملك من خدمة للآخرين ، فقد وضعت التشريعات قيوداً لمنع الاستغلال ولمنع اتجاه الملكية الفردية اتجاهات قد لا تتمشى مع الصالح العام . ومن هذا القبيل ذلك التشريع الذى يقرر مساهمة الحكومة بنصف رأس المال فى بعض الشركات ، حتى يكون للصالح العام الغلبة فى توجيـه هذه المشروعات ، ومنه أيضاً تقرير إشراك العمال فى إدارة الشركات حتى يستطيعوا حماية مصالحهم والمصلحة العامة أمام ما قد يتجه إليه رأس المال من تحكم . وكذلك التشريع المحدد لإيجار الأراضى الزراعية ، وهو تشريع وإن كان قد صدر فى سنة ١٩٥٢ ، إلا أن تنفيذه قد تراخى بسبب اختلال التوازن الذى ظل سائداً بين

مركز المستأجر الصغير ومركز المالك وهو اختلال سبقت لنا الإشارة إليه .

والخلاصة أن التشريعات الجديدة لا زالت تحتفظ بالملكية الخاصة كنظام مشروع فى ظل اشتراكيتنا الجديدة ، ولكنها حرمت الملكية الخاصة فى بعض القطاعات ، كما قيدت من حجم هذه الملكية ومن الامتيازات التى ترتبط بها ، سواء أكان ذلك فى قطاع الأعمال أم فى القطاع الزراعى . فالتشريعات الجديدة قد وضعت حدوداً أكثر وضوحاً عما كانت عليه فى المرحلة الأولى من الثورة بالنسبة لتنظيم الوظيفة الاجتماعية للملكية الخاصة . وهذه القيود الجديدة قد أملتها تجربة السنوات التسع الماضية ، فالملكية الخاصة لم تؤد وظيفتها الاجتماعية على الوجه المرجو فى الحدود التى بينها الدستور . ولكن تنظيم الوظيفة الاجتماعية للملكية لا يعنى القضاء عليها ، ولا يزال للملكية الخاصة مجال كبير فسيح تستطيع أن تنهض فيه بأعباء ومسئوليات تفيد الوطن وتخدم المصالح المشروعة .

● ثانياً : الملكية العامة

تؤدى التشريعات الجديدة إلى زيادة حجم القطاع العام زيادة كبيرة . وظاهرة توسع هذا القطاع ظاهرة عامة فى ظل مختلف النظم السياسية . فالنظم التى تلغى الملكية الفردية كأساس للمجتمع تحل محلها نظام الملكية الجماعية . أما البلاد التى تتطور من النظام الرأسمالى التقليدى إلى النظام الاشتراكى المعتدل بمختلف صوره فإنها توسع من القطاع العام بتأميم بعض المشروعات الأساسية ، كالصناعات الاستخراجية مثل صناعة الحديد والفحم ، ومشروعات النقل والكهرباء ، ثم مشروعات الوسطاء الماليين ، أى البنوك وشركات التأمين ، والمشروعات ذات الأهمية الخاصة للاقتصاد الوطنى مثل التجارة الخارجية فى بعض البلاد .

ويلاحظ فى معظم البلاد الهادفة إلى التقدم أن القطاع العام يميل إلى الاتساع السريع بسبب مشروعات التنمية الاقتصادية التى تنفذها الدولة ، إما من ميزانياتها ، أو من القروض الخارجية ، أو من تجنيد المدخرات الوطنية . وكذلك يتسع نطاق الملكية العامة بسبب أخذ الدولة بسياسة التأميم . ويكون التأميم لتحقيق أهداف سياسية واقتصادية واجتماعية . أما الأهداف السياسية فتتلخص فى الرغبة فى الخلاص من السيطرة التى تباشرها الدولة الأجنبية عن طريق ما تقيمه أو يقيمه رعاياها من مشروعات ، أو الخلاص من سيطرة رأس المال الخاص أيا كانت جنسيته على أجهزة الحكم . وأما الأهداف الاقتصادية والاجتماعية للتأميم فتتلخص فى الحصول على موارد جديدة لتحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية ، وفى التدخل المباشر فى التوزيع ، لأن تأميم المشروعات المغلة لربح يوجد موارد متجددة تنفق فى إنشاء مشروعات جديدة ، كما أن سيطرة الدولة على قطاع كبير من الاقتصاد القومى يمكنها من أن تتحكم بصورة أيسر فى توزيع دخل هذه المشروعات على نحو يحقق التطور الاجتماعى الذى تبتغيه .

وعند ما قامت الثورة فى سنة ١٩٥٢ أخذت على نفسها عهداً بأن تحقق الرفاهية الاقتصادية ، واتجهت جهودها فى هـذا الصدد إلى تنفيذ برنامج تصنيع كبير ، كما أنها وضعت فى العام الماضى خطة مضاعفة الدخل القومى موضع التنفيذ . والتوسع الصناعى الذى حدث قد أدى بطبيعته إلى توسيع القطاع العام وسيستمر توسع هذا القطاع كلما أمعنا فى تنفيذ الخطة ، كما أن تأميم قناة السويس ، والمؤسسات والشركات الفرنسية والبلجيكية فى العام الماضى ، ثم توسع الدولة فى مباشرة التجارة الخارجية ، كل ذلك قد وسع القطاع العام توسيعاً ضخماً . والتشريعات الأخيرة تضيف إلى القطاع العام عدداً كبيراً من المشروعات لم تكن داخلة فيه .

● ثالثاً : العدل الاجتماعى والتنمية الاقتصادية

إذا كانت غاية العدل الاجتماعى أن ينال كل منا بقدر عمله ، فإن التضامن الاجتماعى يفرض على كل منا أن يتحمل من الأعبـاء بقدر طاقته ، وقد أكدت التشريعات الجديدة هذه المبادئ التى قررها دستورنا المؤقت . ويتضح هذا التأكيد من التشريع المقرر لإشراك العمال فى أرباح المشروعات بنسبة ٢٥ ٪ من الأرباح القابلة للتوزيع ، وفى التصميم على تنفيذ قانون الإصلاح الزراعى من ناحية وضع حد أعلى للإيجار ، كما يتضح من التعديلات الجديدة التى أدخلت على تشريعنا المالى بزيادة سعر الضريبة العامة على الإيراد ، والارتفاع بها إلى ٩٠ ٪ بالنسبة إلى الدخول المرتفعة ، وتعديل شرائح الضريبة على العقارات المبنية ، وكذلك يتضح من تحديد حد أعلى لما يتقاضاه أعضاء مجلس الإدارة فى الشركات .

ويلاحظ أن التوسع فى التوزيع لصالح الطبقات الفقيرة ، إما بزيادة نصيبها من دخل الأراضى الزراعية ، أو بزيادة أجورها فى المصانع ، أو بالتوسع فى نظم التأمين والمعاشات ، أو بزيادة الخدمات التى تقدمها الدولة مجاناً لتوفير الخدمة الصحية ، والتعليم ، والمسكن الرخيص ، ووسـائل الترفيه عن المواطنين ، يثير مناقشات طويلة حول انسجام هذه الإجراءات مع احتياجات التنمية الاقتصادية . فيقال فى هذا الصدد إن التنمية الاقتصادية السريعـة تحتاج إلى زيادة معدلات الادخار والاستثمار زيادة استثنائية ، أى أنها تحتاج إلى وضع القيود على الاستهلاك . فإذا ما توسعنا فى الإنفاق على إشباع الحاجات المادية والمعنوية لعامة الشعب قصرت مواردنا عن أن يفيض من ثمارها قدر كاف للاستثمار . ويلاحظ على هذا القول أن كثيراً من صور الإنفاق الذى يبدو فى نظر البعض غير منتج ، أو قليل الإنتاجية ؛ كالإنفاق على تحسين التغذية ، والرعاية الصحية ، بل الرعاية النفسية للمواطنين ؛ انفاق قد تزيد إنتاجيته فى الأمد الطويل عن الاستثمار المادى ذاته . هذا فضلا عن أن خطتنا الاقتصادية قد نبتت فى بيئة كانت تعانى منذ وقت قصير من أسباب الاستغلال ، كما أنها لا زالت تعانى من انخفاض كبير فى مستوى المعيشة . لذلك فلم يكن من المتصور ، سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً أن توضع خطة للتنمية تقوم على أساس استغلال الطبقة العاملة ، وإلا لما أشاعت هـذه الخطة جو الإيمان الشعبى الذى يعتبر وجوده شرطاً أساسياً لنجاحها . وإذا كانت التشريعات الأخيرة قد اقتطعت جزءاً من الدخول والثروات الكبيرة وضمتها إلى القطاع العام ، فإن من بين الأسباب المبررة لهذا الاقتطاع تيسير تمويل الخطة مع رعاية مبدأ العدل الاجتماعى بزيادة نصيب الطبقات الفقيرة من الدخل القومى .

● واجنا نحو مستقبلنا

بينا ما أتت به التشريعات الاشتراكية الأخيرة من تطور أساسى فى نظمنا ، وما أدت إليه من مشاطرة جماهير الأمة فى معركة التحرير الاقتصادى والاجتماعى . فالملكية الخاصة ظلت محترمة فى حدود مصالح الجماعة ، وقد تقرر تعويض عادل لمن أممت أموالهم أو نزعت ملكية أراضيهم . والملكية العامة أصبحت تكون قاعدة راسخة يمكن أن ترتكز عليها برامج التنمية الاقتصادية والاجتماعية ، وأن تكون سياجاً دائماً لحركة التحرير الوطنى من أن ينـال منها تكتل المصالح الخاصة فى صورة تتنافى وصالح الجماعة . وقد أصبح العـدل والتضامن الاجتماعى وتكافؤ الفرص شعاراً أساسياً تدافع عنه الثورة بقوة وعزم .

ولعل أهم ما طرأ على حياتنـا من تطور نتيجة للإجراءات الثورية الأخيرة أمران :

الأول : أن التشريعات صدرت متشابهة بالنسبة

لإقليمي الجمهورية ، وبذا تأكدت الوحدة الوطنية تأكداً كبيراً . فقد ظلت السياسة الاقتصادية والاجتماعية فى الإقليمين منذ تحقيق الوحدة السياسية بينهما لا تسير على نسق متماثل . فكان الإقليم الجنوبى أكثر إمعاناً فى سياسة التخطيط الاقتصادى والاجتماعى من الإقليم الشمالى بسبب اختلاف التاريخ الاقتصادى للإقليمين . أما اليوم فقد وحدت الثورة الاجتماعية بينهما .

أما الأمر الثانى فيتجلى فى الإحساس الصارخ بأهمية ما اتخذ من إجراءات . فقد أحس من وجهت إليهم الإجراءات الأخيرة أن تغيراً أساسياً قد طرأ على المجتمع العربى ، وأنهم لم يعودوا يستطيعون السيطرة على مصائر الشعب . وأحس من شرعت الإجراءات من أجلهم أنهم أصبحوا أصحاب حق وليسوا طلاب صدقة .

لقد خلقت الإجراءات الأخيرة جواً نفسياً اجتماعياً جديراً بالتسجيل والتنمية . أما تسجيله فتلك وظيفة المؤرخ والفنان ، وأما تنميته فتتحقق بتفانينا فى إخراج المبادئ التى اشتملت عليها التشريعات الأخيرة إلى حيز التنفيذ والمحافظة على الروح الكبيرة التى أملتها . وفى هذا مجال كبير لتسابق الفنيين والفنانين بل تسابق أفراد الأمة بجميع طبقاتها .

إن ازدهار مستقبلنا يتوقف على مدى تضحيتنا لجعل الثورة الاجتماعية حقيقة واقعة ، وهو ما يقتضى منا أن ندأب على تطوير أنفسنا ، وأن نحل فيها الإيثار محل الأثرة والقناعة مكان الطمع وأن ننكب على العمل بروح من يفنى من أجل المجموع لا من يستغل المجموع من أجل شخصه .

إن التطوير النفسى والعقلى هما الضمان الوحيد لاستمرار تطورنا السلمى صوب الرفاهية المادية والمعنوية فى من ظل المحبة والإخاء والتضامن .





قمة المدّ الثورى

بقلم: أنور المعداوى

« من فوق قمة المد الثورى التى رفعنا إليها الزعيم البطل فى الأيام الأخيرة ، نستطيع عبر رؤية البصر والتخيل أن نتطلع بعيوننا وأفكارنا إلى مجتمع الغد .. المجتمع الذى يتحرر من الذل ويتخلص من الفاقة وترتفع فيه الرءوس وتسيطر عليه القيم . المجتمع الذى يقوده رجل خرج من بين صفوفنا ، ابن جيلنا وأبو الأجيال المقبلة ، صانع الأمل للحاضر ورائد الطريق إلى المستقبل ، وأستاذ مدرسة الأخلاق الذى يحاضر منذ تسعة أعوام فى معنى الحب والمساواة وإسعاد الآخرين » .

« إن لم يكن من أجل حياة أفضل ، فماذا يريد الإنسان من كل تعبه تحت الشمس ؟ ما جدوى كل عنائه ، ولماذا يروح ويجىء ويعانى ويتساقط منه العرق ، ويخفق قلبه بالضحك والبكاء ، ويحتدم حتى الغليان بالأمل العزيز .. إن لم يكن من أجل توفير وجود يمارس فيه كل ما هو نبيل ورائع وإنسانى » ؟ ! .

هذه الكلمات التى طالعها الناس فى الصفحة الأولى من العدد الماضى من « المجلة » قالها الرئيس جمال عبد الناصر وهو يرسم الخطوط الرئيسية للمجتمع الجديد .. كانت بداية لوثيقة من وثائق الشرف المتبادلة — فى أخطر المناسبات — بين ضمير القائد وبين وجدان الشعب . ولقد شعر كل الذين وقفوا عند هذه الكلمات وما تلاها من تحديد لمعالم المجتمع المنتظر ، أن الرئيس قد أوشك أن يضع نقطة الانطلاق ويعطى إشارة الزحف ، ولهذا فهو ينثر اللافتات المضيئة على جوانب الطريق .

كان مصدر الشعور العميق أن الشرفاء من أمثال عبد الناصر ، لا يعرفون فى علاقتهم بالجماهير غير لغة واحدة ، تنبثق حروفها من قرار العقيدة ويتوهج مدلولها تحت ضوء الحلق . من هنا تشق لغتهم مجرى الأحداث لتفسح لكلماتها مكاناً فى عالم الواقع ، وتحيل الأحلام إلى حقائق ، وتندفع بالمد الثورى إلى أقصى مداه ! .

هذا الثائر الذى ضمّخ وجوده بكل نفحة من عبير أرضنا الطيبة ، وعاش بكل ذرة فى كيانه تجربة الجموع ، وأحب حتى العشق كل ما هو



رفيع وقيّم ، لم يتخاطب يوماً بغير هذه اللغة التى إذا قررت اليوم نفذت فى الغـد ، لتستل من الأفواه المريضة كل مرارة الشك . . وتقدم إليهـا كل عذوبة اليقين ! .

أى كلمة قالها بالأمس ولم تتحقق ؟ لقد قرر منذ أن قام بأعظم انتفاضة ثورية فى تاريخنا الحديث ، أن يواجه الاستعمار والرجعية والإقطاع وسيطرة رأس المال . وفى كل معركة خاضها كان أشبه بفارس من فرسان الأساطير . . يحارب فى أكثر من جبهة ، ويلاقى أكثر من عدو ، وتبدو موازين القوى وكأنها فى غير صالحه . لم يكن فى جعبته أحياناً غير العقيدة ، وغير ما يؤمن بأنه حق وعدل وملاذ للحرية . . ومع ذلك ، فقد كان يمتطى صهوة الـكلمة الشريفة ويهاجم ، ويمتشق إيمانه وينتصر ! ! .

من فوق قمة المد الثورى التى رفعنـا إليها الزعيم البطل فى الأيام الأخيرة ، نستطيع عبر رؤية البصر والتخيـل أن نتطلع بعيوننا وأفكارنا إلى مجتمع الغد ، المجتمع الذى يتحرر من الذل ويتخلص من الفاقة ، وترتفع فيه الرءوس وتسيطر عليه القيم . . المجتمع الذى يقوده رجل خرج من بين صفوفنا ، ابن جيلنا وأبو الأجيال المقبلة ، صانع الأمل للحاضر ورائد الطريق إلى المستقبل ، وأستاذ مدرسة الأخلاق الذى يحاضر منذ تسعة أعوام فى معنى الحب والمساواة وإسعاد الآخرين ! .

إن المثقفين قبل غيرهم ، يقدرون ضخامة الدور الذى لعبه عبد الناصر فوق مسرح حياتنا الجديدة ، ومن وحى هذا التقدير يدركون أى لحظات مضيئة يعيشها واقعهم ، وتنطلق من قلب هذا الواقع كراكز إشعاع فـكرية تطبع ثقافة المجتمع الاشتراكى بطابع اتجاهاته ومبادئه . هؤلاء المثقفون الذين حياهم بالأمس ، وأنصفهم ، وأخرجهم من قفص الاتهام ليضعهم فى ساحة تقديره ، يسعدهم من غير شك أن يسمع كل الناس من صاحب اللغة الواحدة ، حقيقة دورهم فى ركب التحرر ومدى سعيهم فى طريق الكفاح ! .

باسم كل المثقفين نحييه . . تحيـة الحب له والفخر به ، كثائر جعل شعاره العدل ودستوره الإنصاف وعقيدته الســلام والمحبة . وكحاكم بدأ بنفسه قبل أن يبدأ بغيره . . لقد أمم كل ما يمتلك من ثروة لصالح المجموع ، إن ثروته الضخمة هى وجوده . . وجود إنسانى نادر المثال ، وهبه عن طيب خاطر لأحلام الكادحين ! .

سلام عليه فى كل عيد من أعياد الشعور وكل موكب من مواكب الحرية ، وكل ساحة عدل تعرض فيها قضية الإنسان ! .

دراسات
فى الرواية
المصرية

ابرهيم الكاتب ... عود نابت فى الخلاء!



بقلم : الدكتور على الراعي



— ١ —

قال إبراهيم للصحراء ، وهو يضرب فيها ، ويطوف فى فيافيها : « كم توهمتك وجهاً مستعاراً يبدو فيه « الوجه الأعظم » متقنعاً ! ولكم وقفت أدق رملك بقدمى وأفحص فيه بعصاى وأدمدم كالذى يريد أن يرقيك بالعزائم ليشفيك من هذا السحر الذى ضرب عليك وألزمك المحل . ولقد أعجب فى الليالى القمراء كيف لا تحسرين وتنفضين عنك هذه الرمال ، وتبرزين للقمر الذى يناجيك ضوءه وينام على صدرك المتموّج ، فى مثل وشى الرياض تنفح روحاً وريحاناً ، ويتداعى الطير على أيكك إعلاناً ، وتهدل أغصانها فتسمو وتمس الأرض أحياناً ؟ »

وقالت الصحراء لإبراهيم ، وهو يقتلع منها رجليه اقتلاعاً ، إذ يخبط فى الرمال والريح تجذب منه أطراف الرداء :

« بودى لو تماسكت حبّاتى . وثبتت ذراتى ، ولانت مواطئى لقدميك . ولكنى مثلك لا حيلة لى فيما قضى به » .

هكذا وقف إبراهيم أمام الطلسم يريد أن يحل معمياته ، ويفتح أبوابه ، ليدلف من صحراء الحياة إلى جنة يتمثلها فى خياله ، يمد إليها يده فلا تعود إلا بقبض الريح . .

وقف وكل عدته أدعية يدمدم بها ، وروح مبددة

ترنو للحياة والموت معاً ، وأسئلة كثيرة تعذبه وتسفح دمه ، وأفكار مبعثرة تربطه باللذة والألم ، وتدق معه أبواب المجهول ، سائلة عن الصدفة والتصميم ، والموت والخلود ، وسر الإله المكنون ، ودور المرأة فى التهام مواهب العباقرة وتسخيرها لمطالب الزوجة والبيت والأولاد .

رأى إبراهيم فى الصحراء أرضاً مسحورة ، كتب عليها العقم ، فلا تنجب ، وأريد لها أن تتبدد ذرات كثيرة ، فلا تستطيع أن تتماسك . ووجد فى هذا الوضع المقيد ما يقرب من وضعه هو المقيد المبدد .

فهو فى رأى نفسه عود نابت فى الخلاء . وهو يسأل نفسه فى ختام الرواية ، ماذا تفعل إذا هبت على هذا العود ريح هوجاء مجنونة — أتراه يلين أم يتقصّف ؟

وواقع الأمر أن إبراهيم لا يفعل هذا ولا ذاك . هو لا يلين طبعاً ، لأنه لا مخرج له من الأزمة يلين على هدى منه ، وهو أيضاً لا يتقصّف لأن عوده أضعف من أن يبدى مقاومة ما يتقصف على إثرها .

إنه يتبدد ويتلاشى ، وتنتهى الرواية وقد اختفى دون أن يترك أثراً نستطيع أن نقفوه . وهو أمر لا مفر له منه .

إن هذا الاختفاء هو التجسيد المادى للهزيمة التى منى بها إبراهيم فى كل مقابلة له مع واقع غير واقع نفسه .

واجه إبراهيم علاقة بمارى ما لبث أن هرب منها بدعوى سخيفة : تلك أنها لن تلبث أن تجد رجلا آخر يملأ عليها حياتها ، وأردف أنه أشد تواضعاً من أن يفترض أن مارى — من دونه — ستذهب حياتها هباء . فمن هو حتى تشغل نفسها به وتشيح بوجهها عن الدنيا من أجله ؟

وكان إبراهيم بهذا يستر جبنه وضعفه ، وفرقه من أن يحمل مسئولية ما . إن المسئوليات تبهظ كاهله ، وتكلفة من أمره عسراً ، فهى تقسره على أن يفكر فى غير نفسه ، وأن يكسر — ولو للحظات — القيود التى غل بها يديه وقدميه ، والتى تهبط به إلى الحفرة فى كل مرة يجهد أن يرتفع عن قاعها .

وعرف إبراهيم شوشو . . فتاة كالوردة فى غفلتها وشذاها ، وجمالها البكر . واصطدمت علاقتهما بحاجز اجتماعى صلد . فبدلا من أن يقيم إبراهيم فى مكانه يحاول أن يكسر الحاجز ، أو ينقب جداره ، أو يتخطاه ، أو — فى القليل — يدور حوله ، هرب بنفسه الشقية المجهدة ، وستر هربه — كالعادة — وراء كلام جميل ، يقنع السذج وأسرى المواقف والأوهام الفاتنة ، ولكنه هباء وراءه هباء . .

قال إبراهيم لشوشو وهو يمهد للفرار من الموقف الصعب :

« ثقى أن هذه السماء ليست مجعولة للإنسان مهما تكن علة وجودها . إنه لا شىء فى الأرض أو فى السماء مجهول لهذا المخلوق الذى يحسبه الفارغون مركز الدائرة ومحور الوجود ! بل ليس أقدر من هذه السماء على إشعار الإنسان ضآلته أو لاشيئيته إذا شئت » .

وما دامت السماوات أعظم من الإنسان وأجل شأناً ، فأى ضير فى أن يهجر فتى فتاة ، ويعرض عنها ؟ ما الذى كان حبهما جديراً أن ينتجه للناس على أية حال ؟ سعادة ؟ أى قيمة لها ؟ إننا : سعدنا أو شقينا ، سنذهب كما ذهب من كانوا قبلنا . ستومض فى الدنيا عيون غير عيوننا ، وتخفق فيها قلوب أخرى وترهق عقول جديدة . . على حين نعود نحن ، كما سيعود كل شىء ، قبضة من تراب .

كل شىء باطل ، وقبض الريح . وعلى هذا فلا جدوى هناك من الموقف الثابت ، والرأى المناضل ، والرغبة فى التغيير .

وتتحداه شوشو ، فى كثير من الاستحياء أن يفعل

شيئاً ليكسر الحاجز السخيف الذى يفصلهما فتقول :

— ولكن ألم تعرف — ألم أقل لك — أن ما تبغى عسير لا يقع فى الإمكان ؟

وكانت تعنى زواجهما .

« فثار » البطل ، واندفعت من فيه هذه الحمم :

— أعرف ؟ من أين لى علم هذا ؟ كل ما أعلمه أن أهلك حمقى وأنهم يضحون بك فى سبيل أختك . . لا تضعى يدك على فمى ! دعينى أتكلم ! إنهم يحولون دوننا تقدماً لها عليك ، وقد علموا أنك لى لا محيد عن ذلك !

كأنما كان ينقص شوشو معرفة هذا ، وكأن وقوف أهلها فى سبيلهما أمر يخص هؤلاء الأهل وشوشو فقط ، ولا يتعلق بإبراهيم كذلك .

ما على إبراهيم إلا أن يشرح ما ليس بحاجة إلى شرح ، ويعلن أن شوشو له لا محيد عن ذلك ، ثم يسافر فى الصباح التالى إلى الأقصر ، لكى ينتهى واجبه .

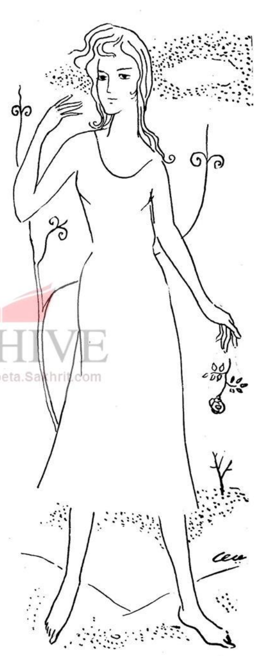
وله بعد ذلك أن يتحدث عن الكرامة المهيضة ، والكبرياء المجروح وهو مقتنع بصدق حديثه وسلامة موقفه . فإن إبراهيم — كغيره من الأبطال الرومانتيين — لا يمكن أن يتغير ، بل على العالم المحيط أن يبدل من شأنه حتى يتلاءم وجوهر البطل الكبير .

فإن لم يتغير المجتمع ، فقد حق عليه العفاء .

* * *

وفى الأقصر عرف إبراهيم ليلى ، وأحبته وقال هو إنه أحبها . وجهدت ليلى أن تسقيه حتى تغثيه ، وأن تعطيه حتى ترضيه ، ومع ذلك فقد كان يخيل إليه وهو مستلق إلى جانبها أنه يستطيع أن يرى الكون وأن يقدره ، مختزلا فى جسم جميل ، ولا يستطيع أن يستحوذ عليه ، ولا يجد سبيلا لأن يجعل استيلاءه عليه كاملا .

وسأل نفسه : « لماذا يعجز الإنسان عن الاستيلاء



على جسم جميل واحد ؟ لماذا يشعر أن وراء ما ينال ، شيئاً آخر يشتهى ويراغ ؟ شيئاً أمتن وأمتع ؟ أهى طبيعة الحب الخبيثة الماكرة ، أم هذا سر المرأة وسحرها ؟ وتالله ما أضأل هذا الجسم الذى يشيع فى نفسى الرغبة ، علواً وسفلا ؟ »

واسودت نظرته . . .

فهذا هو إبراهيم قد نال ما أراد ، فانقلب كالطفل يشكو ويصخب ، لأنه ليس وراء ما نال شىء آخر يشتهى . .

فما جدوى الحب إذن ، إذا كان الشبع منتهاه وغايته ؟

لماذا لا يفضى الحب إلى الاستحواذ الكامل — أى الامتلاك القائم على تداخل الذرات ، والالتحام التام فى نسيج المحبوب ؟ لماذا لا يؤدى إلى فناء الذات فى الذات ، وانتقال الذاتين إلى الكل الأكبر ، الذى يسعى إبراهيم وراءه كما يسعى المجهد العطشان وراء السراب ؟

لماذا لا يؤدى الحب إلى الفناء ، وهو الهدف الأكبر والوحيد الذى يسعى إبراهيم وراءه سعياً جاداً ، مثابراً ؟

يكون إبراهيم فى موقف البذل المتبادل ، أو التعاطى ، كما يسميه هو ، فيذكر ضآلة الإنسان ، وهوان شأنه أمام صحراوات الفضاء ، وفيافى الفراغ ، فيعدل عن الحب ، أى عن الحياة — ويذكر الفراغ أى الموت . يهجر الشكل المحدد والوضع الخصب ، وضع الحبيب مع الحبيب ، ويذكر اللانهائية والمجهول ، والضياع وسط عالم لا يعرف الأشكال .

إذا حرم إبراهيم الحب ، أو أعطيه غير خال من من الكدر سخط . وإذا سقى الحب صافياً رقراقاً زهده وضاقت به نفسه ، وآثر الفرار . إنه شخصية هدامة ، ما تبنى حتى تدمر ، وما تصل حتى ترتد ، فهى فى فزع دائم من كل شىء ، من الوصول ، ومن الفشل ، من الحب ، ومن العداء . إن هذه جميعاً أشياء ثابتة محددة ، وشخصية إبراهيم لا تعرف الثبات ولا تقره . بل هى تفر منه فراراً لأنه يهدم الشخصية من أساسها .

إبراهيم شخصيته سائلة ، لا تهوى الحواجز ، ولا تهفو إلى القيود . وهى لهذا كالزئبق لا يقر لها قرار .

لا جرم أنها لا تحقق شيئاً ، ولا تقضى فى أمر ، فإذا ما انتهت الرواية التى تضمها اختفت كما تختفى قطرات الماء بين رمال الصحراء العطشى .

• • •

ونعود إلى هذه الصحراء العطشى التى اتخذها إبراهيم رمزاً لحياته — هذه الأرض المسحورة التى كان يمكن — لولا الطلسم — أن تؤتى ثماراً دانية .

ما هذا الطلسم سوى إرادة إبراهيم المشلولة ، التى تحيل أرض حياته صحراء مجدبة ، وكان جديراً بهذه الأرض أن تبذل له الحب والثمر والظل الظليل .

وقد شلت إرادة ابراهيم لأنه منذ البداية ، قد قطع على نفسه طرق العمل ، وحرمها سلوك السبل المؤدية إلى حياة نابضة صاحية ، هى وحدها — لا أدعيته ولا تمائمه — كانت خليقة أن تفتح أمامه أبواب الجنان

فلقد أهدى إبراهيم حياته لنفسه ، وقال إنه من أجل هذه النفس يحيا ، وفى سبيلها يسعى ، وبها وحدها يعنى طائعاً أو كارها .

فأى نضوب بعد هذا النضوب ؟

لو كان فى الإمكان حقاً أن يعنى المرء بنفسه فقط ، ثم ينجو من العقاب ، لطابت نفوس كثيرة ، تهوى نفسها ، ولا تنفك قط تنتظر فى مرآة الذات .

ولكن عقاب من يهوى ذاته عقاب قديم معروف — إنه العقم والخراب — وكأن الطبيعة تقول لمن يعبد نفسه : اذهب ، فتمتع بها وحدك ، فلن يولد لك ثمر يشاركك فيها ، ولن يكون لك أثر يربطك بشىء غيرها تريد نفسك ، فهى لك ، وهذا شر الانتقام .

ويفرح عابد نفسه ، وينكفئ عليها ، عابداً ، متبتلا .

ثم لا يلبث حتى يتهدم من حوله المعبد ، وتتساقط أحجاره . وينظر العابد من بين الركام فإذا حوله صحراء خالية ، قاسية . صحراء العقم والانقطاع .

وإذا هو عود نابت فى خلاء بلا تربة ولا جذور ، يوشك أن ينكسر لدى كل هبة من هبات الريح .

* * *

ولكن إبراهيم قد رضى بالزواج من ليلى ، وأعلن النبأ للناس ، ثم كان أن هجرته هى ، وولت هاربة . فكيف يحسب هذا الموقف على إبراهيم ، لا له ؟ أليس فى الزواج ارتباط ، وتقدم لحمل التبعة ، وتعاقد على النهوض بها ؟

لقد سخرت ليلى ممن إبراهيم حين عرض أن يتزوجها — سخرت به متظاهرة ، ومضت تردد على سمعيه أنباء ماض مخيف ، وقصصاً عن رجال كثيرين قبلوها وتعرفوا إلى جسدها فى ظلام السيارات ، وبعد انتهاء السهرات .

كذلك شككت ليلى فى قدرة إبراهيم على « تجشم متاعب الزواج بلا كلل أو ملل » ، ثم مضت خطوة أخرى أكثر حسما وإيجابية ، لإنقاذ حبيبها من الفخ الذى نصبه لنفسه ، فهجرته من فورها ، وتركت له رسالة تدعى فيها أنها قد ملته .

ومن لبنان ، وبعد عام ونصف عام من فرارها من الأقصر ، أرسلت تشرح له حقيقة موقفها منه . إنها تحبه ما تزال ، ولكنه غير قادر على أن يحب أحداً . إن كثرة التفكير قد أشابت نفسه ، وإدمانه الطموح قد أضنى نفسه وأتعب عقله .

ولو شاءت ليلى لأضافت أن ما أضنى إبراهيم وأسقمه ، ليس هو التفكير فى حد ذاته ، ولا هو الطموح وحسب ، ولكنه التفكير غير المؤدى ، والطموح المستحيل التحقيق .

تفكير من يريد أن يتخطى الصحراء إلى الجنة بلا عمل ، مع أن كل الفارق بين الجنة والصحراء أن الأولى أرض قد أخصبها العمل ، والثانية تشقى لأن فى العالم أناساً مثل إبراهيم يفكرون ولا يعملون ، ويسخطون ولا يتقدمون خطوة واحدة لإزالة أسباب السخط ، ويرون الناس أمامهم ، فيكرهونهم ، ويتشكون لأنهم لا يستطيعون أن يضمنوا حبهم . فإذا تصادف ووقع لهؤلاء من يحبونهم مجاناً ، وبلا مقابل ، ارتعدوا خوفاً من الوقوع فى أسر العاطفة — أسر الوضع المحدد الذى يحرمهم نعمة الشكوى والتردد ، والفرار إلى الفراغ .

— ٢ —
فى التكنيك

قال إبراهيم وهو يفكر فى ثالوث قلبه :

« عجيب . . عجيب . . حين أذكر مارى أحس سطوة القوة ، وصيال العزم وعتو الجبروت ، وأتصور شوشو فأحس وقار التجربة وسمت العلم وأبهة الشيخوخة وحنو الأبوة ، وأكون مع ليلى فأرانى كأنى أتعلم رقصة الحياة على إيقاع الشباب .. عجيب .. عجيب ».



هذه « الأوضاع » الثلاثة التى يبرزها المازنى فى روايته « إبراهيم الكاتب » تحدد شكل الرواية من ناحية البناء الفنى ، كما تعين لونها بين الروايات .

فهى ذلك النوع من العمل الفنى الذى يعتمد أساساً على شخصية كبيرة بارزة يقوم العمل كله من أجلها — من أجل إبرازها وإلقاء الضوء عليها ، وخدمتها فنياً وفكرياً ، بصرف النظر عن مصالح الشخصيات الأخرى ، وبغض النظر كذلك عن تسلسل منطقى فى الحوادث أو فى تصرفات الشخصيات .

فهدف المازنى من « إبراهيم الكاتب » هو خلق شخصية إبراهيم ، وإبرازها ، وإيضاحها للناس . ولهذه الشخصية عند الكاتب مفهوم واحد ، ثابت ، مطلق ، لا يتغير ، وإن تغيرت المواقف التى يجد فيها نفسه ، والأشخاص الذين يتعامل معهم ، إن لإبراهيم لدى المازنى معنى بعينه ، لا يتغير ولا يمكن أن يتغير دون أن تنهار الرواية من أساسها ، ذلك المعنى هو الطموح ، والجرى وراء ما لا يمكن أن ينال . هو الحيرة الدائمة والسعى وراء أوهام النفس الجميلة ، التى ما إن ينكشف منها وهم حتى يقوم مكانه وهم آخر يدانيه فتنة وخواء .

وإذا شئنا أن نصور لأنفسنا شكل الرواية أو بناءها ، فقد وجب أن نفكر فى لوحات فنية ثلاث ، موضوعة على التوالى على جدار مظلم ، تحت كل لوحة مصباح . ينير المؤلف أول المصابيح فنرى إبراهيم مع مارى : « مارى الضعيفة التى تشعره بقوته ، المذعنة التى تؤكد له قدرته على القهر وتبرز له لذة الغلبة ومتعة السيطرة ، فيبتسم ويود لو أنها إلى جانبه ، ليوحى إليها إرادته وليشعر بلذة الإسراع إلى الإجابة ، والامتثال .

وينير المؤلف المصباح الثانى ، فنجد إبراهيم مع شوشو ، تسبيه سذاجتها ، ويتمثل له حبه لها كالزهادة لمن لم يجد لعلة نفسه شفاء فى الرياد والضرب فى زحمة الحياة . ولكن إبراهيم ما يلبث أن يتبين أن الزهادة ضرب من رفض الحياة ، وأنها قد تكون منجى ، ولكنها فى الوقت نفسه يأس ، وأن السعادة لا تجنى فى الحياة بأن يرد المرء يده ، بل أن يمدها إلى الثمار يجذبها .

وهنا ينير المؤلف المصباح الثالث ، فإذا بنا بإزاء إبراهيم وليلى وإذا به يهرب عن طريقها من نفسه ، ويطفئ بين أحضانها نور ذكائه ، ويرقص وإياها رقصة الحياة .

وينتهى عرض اللوحات الثلاث ، فتنتهى الرواية أو تكاد ، ونخرج نحن من رؤيانا لها وقد ثبت فى نفوسنا شخص واحد هو إبراهيم ، ومعنى واحد هو حيرة إبراهيم الدائمة ، التى لا يتطور منها قط إلى أحسن أو أسوأ .

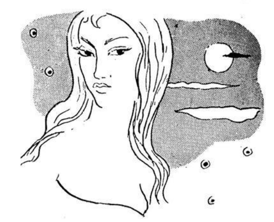
إبراهيم فى الرواية هو هو ، لا يتغير ، وحوادث الرواية القليلة وأفكارها الكثيرة كلها مسخرة لخدمته . المؤلف لا يخلقه ويقدمه لنا انطباعاً وراء انطباع ، وموقفاً أثر موقف وفكرة تصطرع مع فكرة ، ثم نمواً لهذا كله ، وانتفاضاً بالحياة يجعل الشخصية تستوى أمامنا كبيرة كالحياة ، بل هو يقدم لنا منذ البداية لوحة متكاملة تمثل الشخصية ، ثم لا تزال ريشته تتناول الضوء والتفاصيل والخلفية فى اللوحة ، بحيث تتغير

هذه جميعاً ، وتبقى الشخصية الرئيسية كما هى .

ويستعين المازنى فى رسم شخصية إبراهيم بوسائل فنية متباينة ، بعضها يرتفع إلى مستوى فنى لا بأس به ، وبعضها ناطق بالسذاجة وقلة العمق والاختبار .

فمن النوع الأول الوقفات الكثيرة التى يقفها إبراهيم أمام سر مستغلق ، أو حدث عاطفى كبير ، أو أثر جليل من آثار الماضى . هنالك يطلق إبراهيم لأفكاره العنان . وهى أفكار يحسها بعمق وعاطفة ، وتركيز ، يرفعها فى غير مكان إلى مرتبة الشعر . من ذلك ما يدور من حوار بين إبراهيم ونفسه فى الفصل الخامس من القسم الثانى ، حول الحب والعقل ، والجمال ، ودور الفنان فى الحياة ، هل هو دور العندليب يغنى وقد أسند صدره القريح إلى شوكة الوردة ، أم هو دور النسر يرفع الطرف فى سماء الفكر ؟ هنالك تقول له نفسه :

« ولكنك عبد الحياة . عبدها الباكى الشادى بغنائه الذى لا يعجب الأحرار والطلقاء . وأحسب أنك معذور إذا بكيت أسارك وحاولت أن تتلهى فى سجنك . لا بأس ، ارسل صوتك ليؤديه الصدى مقطعاً ! ! نعم . غن ، وتسل كما يصيح الصبى فى الظلام ليطرد عن نفسه المخاوف . واحلم — على الرغم من الرق والأسر — بالخلود . وغالط نفسك وقل إن



الجمال وحى ، وأن الحب لا أدرى ماذا أيضاً ؟ ولكن ألا تسمح لى أن أسألك ما وحى الأزاهير الذى يذكى أنفاسها ؟ أو كيف تغدو الأشجار رفافة الغصن فيحاء الثمار ؟ أو أين وحى الينبوع فاضت به الأصلاد ؟ لا بأس . غن يا عبد الأيام وألعوبة الليالى ! » .

ومن أمثلة ذلك أيضاً ما يدور من حوار بين إبراهيم وشوشو طوال الفصل السابع من القسم الثانى من الرواية ، وخاصة ذلك الجزء الذى يتحدث عن السماء وسحر الفضاء وفتنة النجوم ، وضآلة الإنسان بإزاء الكون .

على أن أروع الأمثلة على الإطلاق وصف إبراهيم للصحراء فى الفصل الأخير من الرواية (الفصل الثانى — القسم الثالث) . فإن هذا الوصف يتخطى مرتبة التعبير الشعرى العادى ، ويصبح رمزاً على موقف إبراهيم من الحياة ، وبهذا يتخذ مكانه بوصفه واحدة من القسمات الرئيسية فى شخصية إبراهيم على نحو ما أسلفنا فى تحليل تلك الشخصية .

غير أن أفكار إبراهيم لا تلقى دائماً مثل هذا النصيب الناضج من التضمين ، الذى يؤدى وظيفتين فى وقت واحد : واحدة فكرية والأخرى فنية . فكثيراً ما تقحم هذه الأفكار إقحاماً على نسيج الرواية ،

بحيث تبدو ظاهرة على السطح ، يؤذى العين مرآها . من ذلك ما نجده فى أول الفصل السادس من القسم الثالث ، إذ تجد ليلى نفسها مع إبراهيم فى أحد معابد الأقصر ، وكان إبراهيم قد رشا أحد الحراس فأذن لهما بدخول المعبد بالليل ، والقمر متجل والجو جميل ، فبدلا من أن ينتهز إبراهيم الفرصة المواتية ليناجى حبيبته بألفاظ الغرام العذاب ، أخذ يستعرض أمامها معلوماته عن التاريخ القديم ، وأورد فى هذا الصدد نبذة تاريخية لا بأس بها ، تصلح ولا شك هامشاً محترماً فى أحد كتب التاريخ ، ولكنها تتنافر تنافراً شديداً مع نسيج الموقف كله .

وصحيح أن إبراهيم بطل رومانتى ، وأن الرومانتيين مغرمون بالتاريخ لما يحمله من فتنة الارتداد إلى الماضى ، والعيش فى أغواره ، والهرب من حاضر يجدونه كالحاً سخيفاً . وصحيح كذلك أن إبراهيم يحاول فيما بعد أن « يوظف » المعلومات التاريخية التى أوردها ، ويستخدمها وسيلة لتصوير موقفه إذ يقول لليلى : أنا أيضاً ، مثل امنحوتب الثالث ، أرتقى عرشاً أكبر ظنى أن ليس لى فيه حق شرعى . ولكن الصلة بين المعلومات غير المتمثلة فنياً ، وتلك الناحية فى شخصية إبراهيم — وأعنى بها إحساسه بأنه يعيش عالة دون هدف أو عمل ، الصلة بين هذين الطرفين مقطوعة ، لأن الكاتب لم يمهد لها .

واستعراض إبراهيم للمعلومات على هذا النحو ليس قاصراً على هذا الموقف ، فهو فى الواقع إحدى سمات إبراهيم الرئيسية ، ورثها عن المازنى نفسه ، كما سنتبين بعد قليل . فإذا شئنا مزيداً من الأمثلة وجدناها فى ذلك الموقف الذى يحاور فيه الشيخ على ، إبراهيم فى الفصل الثالث من القسم الثانى .

والشيخ على إنسان لطيف المعشر ، ولكنه أيضاً فيل كبير ، كما يسميه إبراهيم ، وفوق هذا فهو لا صلة كبيرة أو قليلة له بالأساطير اليونانية . ومع ذلك فإن إبراهيم لا يعفيه من استعراض معلوماته أمامه فى هذا الصدد فيحدثه فى أوائل الفصل عن الفرق بين يوليسز وتايماك ! وهذا هو أحد مظاهر الافتعال الذى يشوب الرواية عامة ، والذى يأتيها نتيجة مباشرة لإخضاع المازنى الحركة المادية للرواية لحركتها الفكرية . فمن المهم عند المؤلف أن تصل إلى القارئ مجموعة بذاتها من الأفكار والآراء . وهو فى سبيل أن ينجز هذا لا يهتم باختيار الموقف المناسب أو الشخص المناسب لحمل هذه الآراء .

هو مثلا يسند للشيخ على، فى أول هذا الفصل نفسه كلاماً وأفكاراً أعلى من مستواه بكثير ، وأجدر أن تسند إلى إبراهيم نفسه ، وهو قمة الرواية من ناحية الفكرة . ولكن المازنى لا يأبه بالمعقولية فى سبيل ترديد الفكرة ومحاولة إيصالها .

ولعل أغرب ما يفعله المازنى فى هذا السبيل ، وما يلقى نوراً كثيراً على طريقة المؤلف فى كتابة الرواية — إنه لا يتردد فى تضمين « إبراهيم الكاتب » أجزاء من كتابات له سبق نشرها بنصها فى كتاب : « قبض الريح » . ففى صفحات ١٩١ — ١٩٨ من « قبض الريح »[1] ، وتحت عنوان : « كأس على ذكرى » نجد ذلك الموقف الجميل المثير الذى يدور بين إبراهيم وليلى فى « إبراهيم الكاتب » فى الفصل السابع من القسم الثانى . نجده بتمامه مع شىء طفيف جداً من التقديم والتأخير .

وفى صفحات ١١٠ — ١١٤ وتحت عنوان : « ليلة بين الصحراء والمقابر » نجد المادة العاطفية والفكرية التى تشكل قمة رواية « إبراهيم الكاتب » وتسرع بها إلى منتهاها ، نجدها أيضاً بلا أدنى تغيير ، فيما عدا قصيدة فى المعنى نفسه ، ذيل بها المازنى فصله فى

(١) طبعة إلياس أنطون إلياس ، مع مقدمة للمازنى بتاريخ ١٩٢٧

« قبض الريح » ، واضطر لحذفها فى الرواية ، لأنه لا مكان لها هناك .

ومعنى هذه التضمينات من ناحية التكنيك ، أن المازنى كان ينظر إلى روايته على أنها — فى المحل الأول — وعاء لحمل آراء وأفكار وعواطف معينة ، بدلا من أن تكون كائناً عضوياً يبدأ صغيراً ، ولا يزال ينمو ويتطور ، حتى ليختلف منتهاه عن أوله أو وسطه ، فلا يصبح فى الإمكان خلط أوله بآخره ، دع عنك تضمينه فصولا كاملة من كتابات سابقة . . . !

* * *

ومن ناحية اللون الفنى ، تعتبر « إبراهيم الكاتب » رواية رومانتية ، وإن ترددت فى أنحائها نغمات واقعية يستخدمها المؤلف استخداماً مقصوداً ليعبر عن وجهة نظره فى بعض الناس .

فهو مثلا يدخر الصفات والتفاصيل الواقعية لشخصيات لا يرضى عنها ، أو لا يظنها ترتفع كثيراً فى السلم الفكرى . ومن قبيل هذا وصفه الواقعى المدقق لأحوال نجية وأفكارها فى الفصل الثالث من القسم الثانى . إنه يصف لنا وصفاً فاتناً عادة نجية فى شرب القهوة ، كيف ترشفها ، ثم تفرغ فى الفنجان نقطاً من الماء وتهزه ثم تصبه على حافة الموقف ، وتضعه بين « إخوانه » .

ذلك أن المازنى يرى أن الواقعية هى الأسلوب الفنى الوحيد الذى يليق بشخصية هابطة مثل نجية .

كذلك نراه فى بعض المواضع يجرى الحوار العامى على لسان أبناء الشعب ، بينما يبقى اللغة الفصحى للسادة ، حتى فى المواقف التى يجتمع فيها الطرفان معاً ويتداولان الحوار ، فيجرى فى الرواية أحياناً حوار كالتالى ، وهو يدور بين إبراهيم وشيخ عجوز من أبناء القرية :

— من أبناء القرية ؟

— أيوه .

— أنا من مصر .

— ماشفتهاش يا أفندى

— لم تخسر شيئاً .

— بيجولوا أنها جميلة . ماشفتهاش يا بنى .

— ليست أجمل من قريتكم .

— بلدنا ؟ الشبان مايعرفوهاشى يا افندى . بيرحلوا ويجعدوا فى البنادر . يبعتوهم فى المدارس بجوموا مايطيجوش البلد تانى . بيعدموا الصحة حداك والمال كمان . . .

— هل كل الفلاحين مثلك ؟

— أيوه . زى ؟ لع ! ما حد زى . . .

* * *

ونقطة أخرى فى التكنيك ، يجدر بنا أن نقف عندها لحظة ، تلك هى استخدام المؤلف لشىء من الغرائب النفسية ، لإضفاء الطرافة على إحدى الشخصيات ، كما يحدث فى حالة أحمد الميت ، الذى يعتقد اعتقاداً جازماً بأنه انتقل إلى رحمة الله من سنين ؛ أو لرسم صورة فاتنة غريبة لشخصية أخرى ، مثلما يحدث فى حالة إبراهيم ، الذى يحلم ذات يوم بأنه قد انقلب زجاجة بيرة مثلجة ، وأن المحافظ قد شربه مع كمية من الجنبرى الكبير ، فاحتج إبراهيم ، وحاول أن يقف فى حلق المحافظ ، ولكن هذا أكرهه على الانحدار فى جوفه ، مما أصاب المحافظ بانتفاخ دائم رشحه لأعلى المناصب ؛ فأقام على سبيل الشكران سبيلا يسقى الناس السم الزعاف بلا ثمن ، وفى أية ساعة من ساعات الليل والنهار ، إذا طلبه أحدهم بلسان سريانى فصيح .

هنا يختلط الفن بالهزل بالهجاء الاجتماعى ، ليقدم لنا صورة لا تنسى لفن المازنى إذ يحاول أن يعمق نفسه بالارتباط بمحتويات العقل الباطن .



قال الدكتور ثروت عكاشة فى المقدمة التى كتبها عن إحياء تراثنا العربى القديم فى « المختـار من مقدمة ابن خلدون » : « من السمات البارزة للعصر الحديث العناية بالتراث ودراسته وتفسيره ، فقد آمن المحدثون بأن الماضى ليس شيئاً مضى وزال وإنما هو يرتبط بالحاضر أوثق ارتباط فيؤثر فيه أبلغ تأثير . فما من حركة من حركات الإصلاح أو نهضة من النهضات أو أية ناحية من نواحى الحيـاة المادية أو الروحية إلا ولها فى الماضى أصول عريقة عميقة . والأمم الناهضة تعمل على وصل ماضيها بحاضرها وتعريف أبنائها بما حققه أسلافهم فى العلم والفن والأدب حتى يشبوا على وعى ويبنوا على أساس ، وتراث الأمة العربية غنى وافر الخصب متعدد الجوانب جليل الأثر ، وهو يتطلب الدأب على جمع شتاته ودراسته دراسة تأمل واستيعاب ونشره نشراً علمياً سليماً . على أن هذا التراث – ككل تراث – لا يكاد يفيد منه إلا المتخصصون والدارسون الذين أوتوا من العلم ما ييسر لهم متونة وتفهم لغته والوقوف على أسانيده . والثقافة اليوم لم تعد وقفاً على الخاصة وإنما هى حق للخاصة والعامة على السواء . ومن هنا نبتت فكرة تقريب هذا التراث وتيسير أمهاته بنشر مختارات منه وتناوله بالشرح والتبسيط وتصويره بمقدمة تعرف بالكتاب وأغراضه ودراسة عن المؤلف وحياته ومنهجه وآثاره » .

منذ أن انضمت بعض الإدارات الثقافيـــة إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومى ومن بينها إدارة إحياء التراث العربى ، أنشأت وزارة الثقافة فى عهد الدكتور ثروت عكاشة إدارة عامة للإشراف على الإدارات الثقافية التى تنهض بعبئها وتتحمل مسئوليتها بعد انسلاخها عن وزارة التربية والتعليم ، ومن هذه الإدارات إدارة إحياء التراث التى أخذت تعمل فى نشاط وكفاية إلى جوار الإدارات الأخرى بالمصاحبة كإدارة الترجمة وإدارة التأليف وإدارة النشر التى تعتبر الإدارة المنفذة للإدارات الثلاث السابقة .

وعندما انعقد المؤتمر العـــام للاتحـــاد القومى فى محافظة القاهرة فى أوائل يوليو الماضى كون المؤتمر من بين جانبه لجنة للثقافة والتوجيه القومى كان لى حظ المشاركة فى أعمالها كعضو من أعضائها ، وأثار بعض الأعضاء خطة تيسير التراث العربى التى كانت إدارة إحياء التراث قد انتهجتها ، وبالطبع لم يتسع المجال لدراسة ومناقشة هذه القضية الخطيرة مما نبهنى إلى ضرورة دراستها دراسة علمية وقومية مفصلة وإيضاح أوجه الرأى فيها ، والموازنة بينها وبين خطة جديدة رسمتها الإدارة العامة للثقافة بالوزارة كوسيلة أخرى لتقريب التراث العربى القديم من المواطنين وتعريفهم به وإشاعة العلم بالمكاسب الثقافية والحضارية العامة التى أضافها التراث العربى إلى التراث الإنسانى العام ، وهى الخطة التى رسمتها الإدارة العامة تحت اسم « سلسلة الأعلام » وخططت لها وعهدت إلى عدد من المتخصصين بالبدء فى تنفيذها .

● التراث وانواعه :

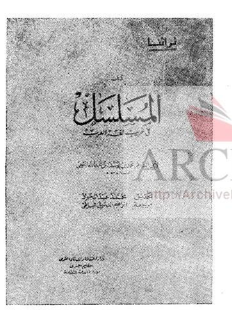
والذى لا شك فيه أن لغتنا العربية تمتلك تراثا ثقافيا وحضاريا بالغ الأهمية والخطورة بالنسبة للثقافة والحضارة الإنسانيتين بوجـــه عام وبالنسبة لقوميتنا العربية بوجه خاص من حيث إن هذا التراث هو الذى يكون الوشائج الروحية والثقافية والحضارية التى تغذى قوميتنا العربيـــة وتحكم عراها وتدعم الإحساس بها كحقيقة واقعة ، وينبنى على ذلك أنه كلما ازدادت أمتنا العربية معرفة بتراثها وفهما وهضما له ازدادوا إيمانا بقوميتهم وازدادوا إحساساً بوجودها داخل نفوسهم كوحدة فى مناهج الفهم والإدراك والأسلوب المعنوى للحياة ، والنظر إلى الناس والأشياء وإلى مراتب القيم ومناحى الذوق والإحساس .

ولكننا ننظر بعد ذلك فى هذا التراث فنجده يتكون ككل تراث بشرى من نوعين : نوع لايزال حيا مؤثراً فينا وقادراً على التأثير فى غيرنا من الشعوب لأنه يحتفظ بكل قيمته التى ستظل حية مادام على الأرض بشر لهم مشاعر البشر وأسلوب حياة وقدرة على تذوق الجمال ، وتعتبر الآداب والفنون خير مثل لهذا التراث الحى فى إنتـــاج كل امة من امم الارض ، ولذلك نرى كل امة تحرص تلقائيا وبكافة الجهود الرسمية والأهليـــة والفردية على تجديد حياة هذا النوع من التراث باستمرار ، وذلك بإعادة طبعه وتيسير اقتنائه لكافة المواطنين ، بعد أن يكون الزمن قد قام بغربلته فاحتفظ بما يستحق البقاء منه وأنزل الآخر إلى مرتبة الوثائق التاريخية التى تكون النوع الآخر من التراث .

هناك إذن نوع آخر من التراث يمكن أن نسميه بالتراث التاريخى ، وهو مجموع المؤلفات التى كانت لها قيمها فى عصرها ، والتى تعتبر من شواهد التاريخ ومعالم طريقه ، بل منها ما يعتبر لبنـــات هامة فى الصرح الإنسانى العام للحضارة والثقافة وإن يكن الزمن قد تخطاها لأنها من النوع الذى ينسخ حديثه قديمه ، وقد يقوم على أنقاضه كما هو الحال فى الأبحاث العلمية والرياضية الخالصة ، أو من النوع الذى تتغير حقائقه بتغير مناهجه كما هو الحال فى

الكثير من أبحاث الفلسفة والأخلاق وعلمى النفس والاجتماع والنقد الأدبى والفنى ، أو من النوع الذى انتهت مناهج البحث الحديث إلى اعتباره من مصادر العلم لا العلم نفسه كالمؤلفات التاريخية الضخمة فى تراثنا العربى حيث أصبحنا نعتبرها من مصادر التاريخ ، ولكنها ليست تاريخا بالمعنى العلمى الحديث لاستنادها إلى منهج الرواية وجمع الأخبار دون منهج علمى فى نقد تلك الروايات وتمحيصها واستخلاص الحقائق منها ، ثم لعدم أخذها بفلسفة تاريخية معينة تخضع كل هذه المادة الأولية لمفهوم تاريخى واضح قائم على استقصاء تجارب الماضى وأسبابها وأهدافها ودواعى الفشل أو النجاح فيها مع رسم الإطار الخارجى لهذا التاريخ ، وهل هو تاريخ الحكام والملوك أمهو تاريخ الشعوب التى تكون الصورة ، وماالحكام والملوك كما قال بحق مفكرنا الكبير ابن خلدون إلا إطارها الخارجى .

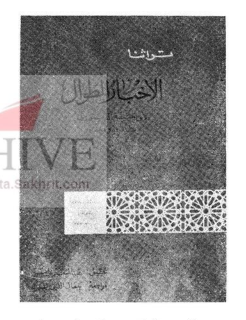
وعلى اية حال فما لا شك فيه أن فى تراثنا وفى كل تراث إنسانى نوعا خالدا متجدد الحياة ونوعا آخر قد أصبح من التراث المنقطع أى من التراث الذى ينزل إلى مستوى الوثائق التاريخية ، ومع ذلك فلا بد للأمم وبخاصة فى مراحل ازدهار شعورها القومى من أن تحتفظ به وتعمل على صيانته كركيزة قومية ستينة ، وكمصادر أصيلة بين أيدى الباحثين الذين ينقبون عن أمجاد قوميتهم ويعملون على إبراز مساهمتها فى بناء الصرح الإنسانى العام ، ولذلك نرى الحكومات هى التى تنهض بعبء إحياء هذا النوع من التراث والمحافظة عليه وصيانته ، وذلك بطبع مالا يزال مخطوطا منه وإعادة طبع ما نفدت طبعاته وما تسرب الخطأ والتصحيف إليه أو ما يحتاج إلى شروح وتعليقات وتفسيرات وإيضاحات يسهل معها الإفادة منها ، فمثل هذا التراث لا ينتفع به فى الغالب الأعم إلا الدارسون المتخصصون فى علوم التاريخ المختلفة ، وذلك بينما يقبل المواطنون أو المتعلمون منهم فى الغالب على النوع الآخر من التراث ليشبعوا فى أنفسهم حاجات دائمة التجدد للمعرفة الحية والتذوق الجمالى والمتعة الفنية ، وفى هذا ما يدفع الناشرين العاديين إلى إعادة طبع ونشر مثل هذا التراث دون حاجة إلى معونة الدولة ؛ لأن باستطاعتهم أن يعوضوا ما أنفقوه فى طبع هذا التراث من ثمن بيعه بل أن يحققوا



ربحاً معقولا أو غير معقول ، وبخاصة وأنهم لا يتحملون فى نشره أعباء حقوق للمؤلفين بعد أن سقطت كل هذه المؤلفات فى ميدان الملكية العامة . ومن المعروف أن القوانين لا تحمى الملكية الأدبية والفنية للمؤلفين إلا أثناء حياتهم ثم لورثتهم من بعدهم لمدة لا تتجاوز فيما نعرف من تشريعات — الخمسين عاماً ، وذلك لإباحة انتفاع المجموع من هذه المؤلفات وتيسير هذا الانتفاع قدر المستطاع .

● نوع وسط :

قد لا يكون هناك خلاف فى الخطة التى يجب اتباعها إزاء كل من النوعين السابقين ، فلا جدال فى أن الناشرين العاديين يقومون فعلا بتجديد حياة التراث الحى ، كما أنه لا جدال فى أن من واجب الحكومات القومية أن تنهض بعبء نشر التراث المطمور أو التراث التاريخى المنقطع ، ولكن الخلاف يمكن أن يقوم ويحتد حول نوع ثالث من التراث

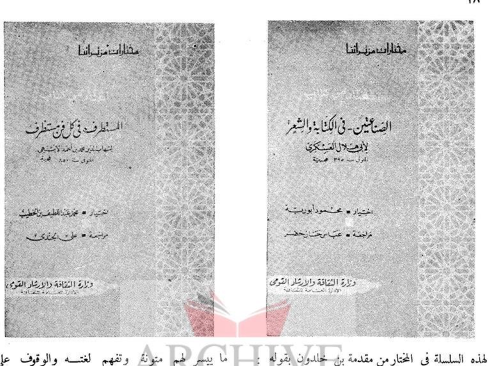


يجمع بين النوعين السابقين ، وذلك فى عدد كبير من المؤلفات التى لا تزال أجزاء منها حية محتفظة بقيمتها وقدرتها الباقية على التأثير فى العقول والأذواق ، بينما نزلت أجزاء أخرى إلى مستوى الوثائق التاريخية وأصبحت جزءا من التراث المنقطع ونستطيع أن نضرب لذلك الأمثال بعدد من أمهات الكتب فى تراثنا العربى القديم ، فنشير إلى مقدمة ابن خلدون التى تضم مبادئ كثيرة لا تزال تعتبر من أهم عناصر منهج البحث العلمى فى التاريخ ، ومبادئ أخرى لا تزال تعتبر من الأسس العامة لعلم الاجتماع ، فضلا عن أنها تعتبر أقدم خطوات البحث فى هذا العلم وتشقيق سبله وتوضيح أهدافه، كما نشير إلى كتاب « الموازنة بين الطائيين » أى بين أبى تمام والبحترى للناقد العربى القدير الآمدى. ولدينا الكثير من هذه الكتب التى يمكن ان يختلف الرأى حول خطة وصل جمهور القراء بها والاحتفاظ بتأثيرها الدائم التجدد ، أو القادر على الدوام ، فى العقول والأذواق ، وهذا هو النوع الذى رسمت له أولا إدارة إحياء التراث بوزارة الثقافة خطة التيسير ثم عدلت عنها فيما علمت إلى مشروع « سلسلة الأعلام » . فما هى خطة التيسير وما هى سلسلة الأعلام ، وعلى أى أساس يقوم كل من المشروعين وأيهما أنفع وأجدى عند الموازنة بينهما ؟

● خطة التيسير :

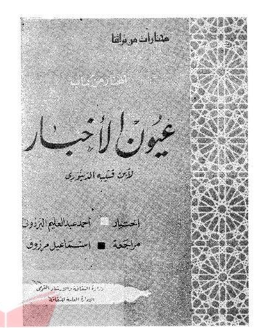
رسمت إدارة إحياء التراث خطة عملها فى أول الأمر على أساسين : أولهما نشر بعض المراجع العربية القديمة بنصها الكامل سواء أكانت لا تزال مخطوطة أم كان قد سبق نشرها ولكنها نفدت أو فى حاجة إلى نشر جديد مصحح النص مزود بإضافات أو شروح وتعليقات، والأساس الثانى نشر مختارات من بعض الكتب الأخرى ، وكان الاختيار فى هذا الأساس الذى أطلق عليه خطة التيسير يجرى على اعتبار أن هذه المختارات إنما تؤخذ من بين كتب التراث التى تحتوى فصولا وأجزاء يمكن أن تعتبر صالحة للقراءة العامة ، ومن أهم ما نشر فى هذه السلسلة مختارات من مقدمة ابن خلدون ، وأخرى من كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدى .

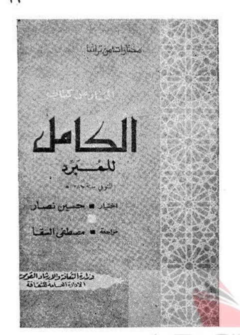
ولقد قدم سيادة الوزير الدكتور ثروت عكاشة



لهذه السلسلة فى المختار من مقدمة بن خلدون بقوله : « من السمات البارزة للعصر الحديث العناية بالتراث ودراسته وتفسيره ، فقد آمن المحدثون بأن الماضى ليس شيئاً مضى وزال وإنما هو يرتبط بالحاضر أوثق ارتباط فيؤثر فيه أبلغ تأثير ، فما من حركة من حركات الإصلاح أو نهضة من النهضات أو أية ناحية من نواحى الحياة المادية أو الروحية إلا ولها فى الماضى أصول عريقة عميقة . والأمم الناهضة تعمل على وصل ماضيها بحاضرها وتعريف أبنائها بما حققه أسلافهم فى العلم والفن والأدب حتى يشبوا على وعى ويبنوا على أساس ، وتراث الأمة العربية غنى وافر الخصب متعدد الجوانب جليل الأثر ، وهو يتطلب الدأب على جمع شتاته ودراسته دراسة تأمل واستيعاب ونشره نشراً علمياً سليماً . على أن هذا التراث ـ ككل تراث ـ لا يكاد يفيد منه إلا المتخصصون والدارسون الذين أوتوا من العلم ما ييسر لهم متونه وتفهم لغتــه والوقوف على أسانيده . والثقافة اليوم لم تعد وقفاً على الخاصة وإنما هى حق للخاصة والعامة على السواء . ومن هنا نبتت فــكرة تقريب هذا التراث وتيسير أمهاته بنشر مختارات منه وتناوله بالشرح والتبسيط وتصويره بمقدمة تعرّف بالــكتاب وأغراضه ، ودراسة عن المؤلف وحياته ومنهجه وآثاره » .

وبالرغم من أن الأستاذ رضوان إبراهيم الذى قام بعملية الاختيار من « مقدمة بن خلدون » مثلا قد أكد فى المقدمة التى كتبها لهذه المختارات أنه لا يستهدف من التيسير تقريب آراء ابن خلدون وأفكاره العميقة الدقيقة إلى القارئ فى يسر وسهولة فحسب بل حاول فى الوقت نفسه إغراءه بالرجوع إلى النبع الكبير ليرتوى مما فى المقدمة نفسها من استيعاب وتفصيل ـ نقول إنه بالرغم من كل ذلك فقد خالف كثير من المفكرين هذه الخطة وخشوا منها على طمس الأصول الأولى





وإسقاطها إلى مراتب الإهمـال عندما تحـل تلك المختارات فى الطبعات التالية محل النصوص الكاملة فتخملها ، وكان هذا هو أهم اعتراض أبداه المفكرون ضد هذه الخطة . ولكننى أود بعد شرح هذا الاعتراض أن أبسط اعتراضا آخر هو الذى يدعونى إلى الترحيب بفكرة « سلسلة الأعلام » وتفضيلها على خطة التيسير .

● الخوف على التراث :

يقوم الاعتراض الأول على خطة التيسير على الخوف من سقوط النصوص الأصلية الـكاملة فى زوايا النسيان ، وهذا اعتراض له وجاهته وله ما يبرره من تراث الأمم الأخرى الكبيرة ، وفى مقدمتها تراث الإغريق القدماء أنفسهم ، فأنا أذكر أن شعراء التراجيديا من اليونان القـدماء وهم أسكيلوس وسوفوكليس ويوربيدس قـد حفظت السجلات القديمة أسماء ما يزيد على مائة مسرحية لـكل منهم ، ومع ذلك لم يصل لنا عن أيسكيلوس غير سبع مسرحيات ، وعن سوفوكليس مثلها ، وعن يوربيدس ثمانى عشرة مسرحية تقريباً . وكان مبدأ الاختيار هو السبب الأساسى فى هذه الكارثة ، كارثة ضياع الجزء الأكبر من هذا التراث المنقطع النظير . وذلك لأنه عند ما أنشئت فى عصر البطالسة الجامعة الإغريقية التى كانت تسمى بالمتحف ، اقتضت ضرورات التدريس عمل مختارات من نصوص الأدب الإغريقى فى عصر ازدهاره السابق ، وقام أساتذة الأدب الدرامى باختيار سبع تراجيديات من كل من عمالقة التراجيديا الثلاثة ، وظلت هذه المختارات تتناسخ حتى وصلت إلينا . وكان من حسن حظ يوربيدس أن اختار أساتذة آخرون مجموعة أخرى من تراجيدياته انضمت إلى المختارات السابقة فوصل إلينا من مسرحياته مايزيد على ضعف ما وصل إلينا عن كل من صاحبيه . وبالرغم من أن الكثير من كتب التيسير العربية مأخوذة

عن أصول مطبوعة بحيث لا يخشى على تلك الأصول من أن يصيبها مثلما أصاب الأصول اليونانية القديمة التى كانت لاتزال مخطوطة وسابقة على عصر اختراع الطباعة – إلا أن الخطر لايزال قائما ولو فى حدود انزواء الأصول الكاملة النصوص فى مخازن المكتبات متعرضة للإهمال والنسيان .

ولقد يرى بعض المفكرين بحق أيضاً أن عملية التثقيف الذاتى فضلا عن عملية الدراسة المنظمة لا يمكن أن تتحقق إلا بالجهد والرغبة والصبر والاستيعاب الكامل للنصوص ، والغالب ألا يسعى إلى كتب التيسير إلا من يظنون أن عملية الخطف يمكن أن تكون ثقافة حقة فى النفوس الخطافة .

وأحب أن أضيف إلى كل ذلك حقيقة تاريخية وثقافية كبرى ، وهى أن ما سميته بالتراث الوسط – أى مجموعة الكتب القديمة التى تضم أجزاء لاتزال حية عصرية أو شبه عصرية ودائمة القدرة على تثقيف الإنسان المعاصر ، كما تتضمن أجزاء أخرى نزلت إلى مستوى الوثائق التاريخية – نلاحظ أن أجزاءها الحية قلما تصل إلى المستوى العالمى الذى وصل إليه البحث الحديث فى فرع المعرفة الذى يختص به ، وذلك لأنها وإن تكن قد سبقت إلى أصول ومبادئ وأسس عامة فى فرعها بل شقت الطريق أحيانا إلى علم إنسانى كبير على نحو ماشق ابن خلدون فى مقدمته الطريق لعلم الاجتماع ولمنهج البحث العلمى السليم فى التاريخ ، إلا أن هذه المبادئ والأسس قد أقامت للإنسانية – من بعد ذلك وبحكم تطور الزمن وتوالى جهود الباحثين – صروحاً شامخة – بحيث يصبح من الأجدى على تراثنا العربى القديم وعلى قوميتنا العربية وأساسها الثقافى العام أن نطلب إلى المتخصصين من الأساتذة والدارسين المعاصرين أن يدرسوا أعلام الفكر والثقافة العربية القديمة فى سلسلة من الكتب كتلك التى وضعت خطتها إدارة الثقافة لوزارتنا باسم « سلسلة الأعلام » . ومن المؤكد أن هذه السلسلة لو أجدنا كتابتها لكان نفعها أكبر بكثير لعامة القراء من سلسلة التيسير أى المختارات ، وذلك لأن كل باحث متخصص سيستطيع عندئذ أن يحدد النصيب الذى ساهم به كل علم من أعلامنا فى كل فرع من فروع المعرفة الإنسانية ، كما يوضح أيضاً الخطوط العامة التى أضافها علماء الأمم الأخرى وأعلامها فى العصور اللاحقة وبخاصة فى العصر الحاضر إلى تلك الفروع مع ربط الإضافات اللاحقة بالأصول السابقة التى اهتدى إليها أعلامنا فكانت كالأسس المتينة التى قامت عليها بعد ذلك الصروح .

- أمثلة تطبيقية :

وأختار لتأييد ما سبق من آراء مثلين كبيرين يقومان على الموازنة بين كتابين أصدرتهما الوزارة فى سلسلة التيسير ، وكتابين تعدالعدة لإصدارهما فى سلسلة الأعلام وأرجو أن أوفق فيما عهد به إلى من كتابة أحدهما . والكتابان هما « المختار من مقدمة ابن خلدون » و « المختار من الموازنة بين الطائيين » لأقارن بينهما وبين ما يمكن أن يحتويه كتابان فى سلسلة الأعلام : أحدهما عن ابن خلدون والآخر عن الناقد الكبير الآمدى الذى تعهدت بإعداد كتاب عنه .

- ابن خلدون ومقدمته :

أما عن ابن خلدون ومقدمته فقد أصدرت الوزارة مختارات من مقدمته الفذة ، وأعترف بأن الأستاذ رضوان إبراهيم قدبذل جهداً مشكوراً فى جمع معظم الطبعات السابقة من نص المقدمة المتفاوت فى النقص والكمال ، كما حرص فى مختاراته على أن يزود القارئ بالنصوص التى تنطق بسبق ابن خلدون إلى الوقوع على المبادئ الأساسية فى منهج البحث

التاريخى القائم على أسس علمية لا تزال تعتبر عصرية ، ثم النصوص التى تشهد بأن ابن خلدون يعتبر رائداً لعلم الاجتماع الذى اهتدى إلى ضرورته بفطرته السليمة ، ومع ذلك أحسست بعد قراءة هذا المختار أن القارئ العادى لا يمكن أن يستوعب آراء ابن خلدون ومبتكراته الثقافية ويدرك ما لها من أهمية بالغة فى صرح الإنسانية العام ، وبالتالى لا يستطيع تغذية شعوره القومى بالاعتزاز المشروع ، وذلك لأن إدراك كل هـذا واستيعابه وتمثله يحتاج إلى ثقافة خاصة فى فلسفة التاريخ ومنهجه العلمى وأصول علم الاجتماع على نحو ما وصلت إليه آخر الأبحاث الإنسانية فى العالم كله ، وهذا كله هو ما نستطيع تحقيقه بفضل « سلسلة الأعلام » .

فمن المؤكد مثلا أن الـكتاب الخاص بابن خلدون فى هذه السلسلة سيستطيع كاتبه المتخصص أن يرسم لنا الطريق الذى اهتدى به ابن خلدون إلى وضع أسس منهج البحث التاريخى ثم ساقه هذا المنهج إلى ضرورة الاهتمام بعلم الاجتماع أى علم العمران كما كان يسميه أحياناً . وأخيراً كيف استطاع المؤرخون والفلاسفة والعلماء أن يقيموا بعد ذلك صرح المنهج التاريخى وصرح علم الاجتماع ويبلوروهما فى عدد من الحقائق العامة .

فابن خلدون الذى ولد فى تونس فى شهر رمضان سنة ٧٣٢ هـ الموافق مايو سنة ١٣٣٢ ميلادية والمتوفى فى القاهرة حيث دفن بباب النصر سنة ٨٠٨ هـ الموافقة سنة ١٤٠٦ م ، رجل خالط الحياة ، وشغل مناصب الدولة الكبرى ، وأحس بمدى لعب الأهواء والشهوات بحقائق الحاضر والماضى على السواء ، وتعثرت خطاه العامة فقرر أن ينصرف إلى تمحيص الحقائق عن الماضى القريب والماضى البعيد فى كتاب تاريخى كبير سماه « كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر» . وقبل أن يشرع فى تأليف هذا الـكتاب رأى أن يبدأ بوضع المبادئ والأصول التى سيقوم عليها منهجه فى التأليف ، واعتزل الحياة العامة لبضعة أشهر فى قلعة بنى سلامة بمدينة وهران فى الجزائر حيث كتب مقدمة لكتابه التاريخى أصبحت الآن كتاباً منفصلا هو المعروف باسم « مقدمة ابن خلدون » . بل اكتسبت هذه المقدمة من القيمة والخلود على مر الزمن ما جعلها كتاباً قائماً بذاته ، بل من أمهات الـكتب العالمية فى رأى الأوروبيين لا العرب وحدهم على نحو ما حدث تماماً بالنسبة للمقدمة التى كتبها هيجو شاعر فرنسا الأكبر لمسرحيته « كروموبل » وأوضح فيها أسباب هجومه الرومانسى على المذهب الكلاسيكى وأصوله ، وبذلك سجل فيها إنجيل الرومانسية مما أكسبها قيمة ذاتية تبزّ بكثير قيمة المسرحية التى كتبت كمقدمة لها حتى أصبحت مقدمة « كروموبل » تنشر وتقرأ اليوم فى العالم كله أكثر مما تنشر أو تقرأ مسرحية « كروموبل » ذاتها ، وكذلك الأمر بالنسبة «لمقدمة ابن خلدون» فهى أهم بكثير من كتاب ابن خلدون نفسه ، بل هى العمل الفذ الذى قام به ابن خلدون بينما كتابه لا يفوق بل لا يصل إلى مستوى الـكثير من كتب التاريخ العربى القديمة ككتاب الطبرى أو المسعودى ، وذلك لأن ابن خلدون وإن يكن قد نجح فى وضع المبادئ العلمية السليمة لمنهج البحث العلمى التاريخى إلا أنه لم يستطع هو نفسه تطبيقها التطبيق السليم عند تأليف كتابه التاريخى .

وابن خلدون يبتدئ فى رسم منهج البحث التاريخى السليم بتحديد صورة علمية دقيقة لمفهوم التاريخ نفسه حيث يقول فى مستهل مقدمته : « إن التاريخ فى ظاهره إخبار عن الأيام والدول ، وفى باطنه نظر وتحقيق وتعليل للـكائنات وعلم بكيفيات الوقائع

وأسبابها » . ومن هذا المفهوم لمعنى التاريخ يتميز ابن خلدون عن جميع من سبقه من مؤرخي العرب بل يرتفع إلى مستوى كبار المؤرخين المحدثين ، فالتاريخ عنده ليس عملية جمع أخبار وروايات ؛ لأن هذا هو ظاهره فحسب وأما باطنه وجوهره فهو نظر وتحقيق وتعليل للكائنات وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها ، وبذلك يكون ابن خلدون قد فطن لمبدأ الجبرية فى التاريخ وضرورة قيام النتائج على الأسباب وفق منطق حتمى .

وابن خلدون يكمل صورة فهمه للتاريخ عندما يوضح لنا فى مقدمته أن تاريخ الملوك والحكام الذى عُنى به سابقوه لا يكون إلا الإطار الخارجى للتاريخ ، وأما صورته الحقيقية فالشعوب هى التى تكونها وبذلك اهتدى ابن خلدون إلى أحدث مفاهيم التاريخ فى عصرنا الحاضر .

وابن خلدون يحصى فى مقدمته أسباب تطرق الكذب للأخبار التاريخية فى :

(١) التشيعات للآراء والمذاهب فإن النفس إذا خامرها تشيع لرأى قبلت مايوافقها لأول وهلة وكان التشيع غطاء على بصيرتها فتقع فى الكذب.

(٢) الثقة بالناقلين دون تعديل أو تجريح .

(٣) الذهول عن المقاصد .

(٤) توهم الصدق .

(٥) الجهل بتطبيق الأحوال على الوقائع .

(٦) تقرب الناس لأصحاب المراتب بالثناء .

(٧) وهو سابق على الجميع — الجهل بطبائع الأحوال فى العمران ، إذ لكل حادث من الحوادث — ذاتا كان أو فعلا — طبيعة فى ذاته وفيما يعرض له من أحوال .

ومن هذه الأسباب السبعة للكذب فى التاريخ يستطيع الباحث أن ينطلق وراء ابن خلدون ليتبين كيف ساقه علاج هذه الأسباب إلى البحث عن وسائل السيطرة عليها ، وإذا بهذا البحث يقوده فى لمحات عبقرية صادقة إلى وضع أسس منهج البحث التاريخى وعلم الاجتماع على السواء .

ومنهج البحث التاريخى العلمى كما يعرفه عالمنا الثقافى المعاصر يقوم على أساسين كبيرين هما :

(١) النقد الخارجى . (٢) النقد الداخلى .

والنقد الخارجى يقوم على فحص الوثيقة التاريخية وتحديد تاريخها بأقصى دقة ممكنة أو البحث فى تاريخ راوية الخبر وحياته وأهوائه وميوله ومستوى ثقافته وهذا هو ما يلفتنا إليه ابن خلدون عندما يدعونا إلى الحذر من الكذب الذى قد يتطرق للخبر ، نتيجة للتشيعات أو الثقة بالناقلين أو الذهول عن المقاصد أو توهم الصدق أو تقرب الناس لأصحاب المراتب بالثناء .

والنقد الداخلى يقوم على النظر فى الوثيقة أو الرواية فى داخلها ومن حيث محتوياتها واحتمال الصدق والكذب فيها ، وهذا النقد لا يمكن أن نعثر على مقاييسه إلا فى الثقافة العامة للمؤرخ نفسه ، ومدى معرفته بحقائق العمران وتطبيق الأحوال على الوقائع ، أى ثقافته العامة التى بفضلها يستطيع أن يرجح المعقول والممكن على غير المعقول أو الممكن ، ومن هنا أخذ ابن خلدون يفصل القول فى العلوم العقلية والنقلية المعروفة فى عصره والتى يدعو المؤرخ إلى دراستها لتمده بمقاييس النقد الداخلى السليم للأخبار والروايات وتمحيص الحقائق عن الخرافات والأهواء ، بل يضيف إلى هذه العلوم علماً جديداً يحس بأهميته القصوى ويعجب كيف أهمله السابقون وهو علم العمران أو علم الاجتماع الذى يبحث فى أحوال البشر وطرائق حياتهم ومنظماتهم وعقائدهم فى البدو والحضر على السواء .

وإذا كان ابن خلدون لم يستطع أن يبلور هذين

الأساسين الكبيرين فى الاصطلاحين العلميين الكبيرين اللذين بلور فيهما المؤرخون والمتحدثون فى فلسفة التاريخ ومنهج البحث مبدأى النقد الخارجى والنقد الداخلى ، فمن المؤكد أنه قد فطن إلى ضرورة هذين الأساسين وتميز أحدهما عن الآخر ، بل ركز بقلمه الجبار هذه الحقيقة فى عبارة مكثفة رائعة هى قوله : « أما فائدة الخبر فنه ومن الخارج بالمطابقة » أى أن قيمة الخبر يحكم عليها من داخله ومن خارجه على السواء ، وبالطبع تشعب منهج البحث العلمى فى التاريخ فى العصر الحديث وامتد إلى مناهج كثير من العلوم المساعدة له ، كعلم النقود وعلم الوثائق وعلم الآثار وتاريخ الأدب والفكر والثقافة وما إلى ذلك ، ولكنه سيبقى دائماً لابن خلدون فضل السبق فى وضع الأساس العام لمنهج البحث التاريخى وتحديده فى النقد الخارجى والنقد الداخلى ، كما سيبقى له فضل شق الطريق نحو علم الاجتماع الذى أصبح اليوم من أمهات العلوم الإنسانية المعاصرة .

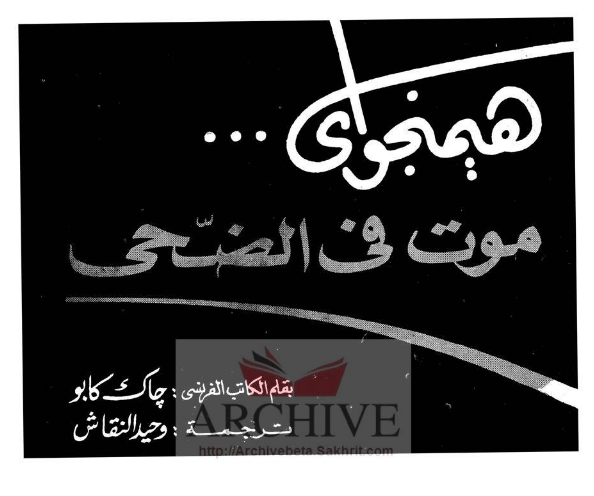
هذه هى الخطوط العامة أو بعض الخطوط العامة لأصالة ابن خلدون فى تاريخ الثقافة الإنسانية العامة ، وهى الخطوط التى يستطيع أن ينميها من يكتب عن ابن خلدون فى « سلسلة الأعلام » وعندئذ ستكون الفائدة الثقافية والقومية من مثل هذا الكتاب أوسع وأعمق وأجدى من تقديم مختارات من مقدمته مهما كانت جودة الاختيار ودقته . ومثل هذا الكتاب يمكن ألا يقتصر على تعريفنا بتراث أعلامنا بل يصل هذا التراث بالتراث الإنسانى العام مع إبراز قيام تراثنا كأساس أو كلبنة أصيلة فى الصروح التى وصلت إلى تشييدها الإنسانية المعاصرة .

● الآمدى وموازنته

وأستطيع أن أقول عن الناقد العربى الكبير أبى القاسم الحسن بن بشر الآمدى المتوفى ٣٧٠ هـ وكتابه « الموازنة بين الطائيين » أى بين شعر أبى تمام والبحترى مثل ماقلته عن ابن خلدون ومقدمته بل لقد سبق لى أن قلت بعض هذا فى الفصل الذى عقدته للآمدى فى كتابى « النقد المنهجى عند العرب » . وأرجو أن أعود إلى تفصيله فى الكتاب الذى أعده لسلسلة الروائع ، وفى اعتقادى أن هذا الكتاب إذا وفقت فى تأليفه سيكون أجدى ثقافياً وقومياً على عامة قرائنا من المختارات التى طبعت من كتاب الموازنة ، ففهم الآمدى وإدراك مدى سبقه ومساهمته فى علم التذوق الجمالى للأدب لا يمكن أن تبرزها مختارات من كتابه بقدر ما يستطيع إبرازها بحث جديد تجريه فى ضوء أحدث ما وصلت إليه أبحاث علم الجمال الأدبى المعاصرة مع بيان ماسبق إليه ناقدنا الكبير من أسس عامة لهذا العلم وإيضاح كيف استطاع أن يضع اللاحقون لبنات جديدة فوق ذلك الأساس حتى انتهوا إلى بناء صرح علم الجمال الحديث فى مجال الأدب .

● خاتمة

وهكذا نخلص إلى أن وزارة الثقافة إذا كانت قد وضعت أولا خطة للتيسير ثم هداها البحث والإخلاص إلى العدول عن هذه الخطة للاكتفاء بنشر النصوص القديمة مخطوطة ومطبوعة كاملة مصححة مشروحة عند الضرورة ، وبخاصة نصوص المراجع العامة الكبيرة مع رسم خطة واسعة لسلسلة الأعلام — فإنها قد نهجت السبيل السوى وانتقلت من الحسن إلى الأحسن .

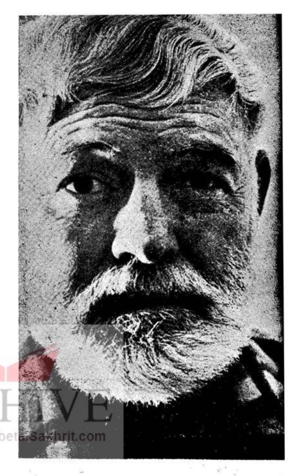


« لقد اصطرع هيمنجواى طوال حياته مع الوحش ... فكل هذه الحروب التى خاضها ، ورحلات القنص ، واصطياد أسماك السيوف الشيطانية ، كل هذه الأعمال ليست إلا رموزاً للنضال ضد الوحش الذى يسيطر على حياته ، ذلك الوحش الذى يحاول جاهداً أن يحدد ملامحه . فهو وحش لا وجه له ، ومع ذلك يغرى باعتباره رمزاً للتوحد ، للعدم .

إنه لم يكف أبدا عن الشعور بأن الوحش يطوف حواليه . والفكرة الثابتة لدى المتدينين الأطهار عن الوحش ، تلك التى تميز الأدب الأمريكى كله ، قد ظهرت لديه هو فى شكل حديث .. فبطل روايته « العجوز والبحر » ، مثل بطل « ميلفيل » الذى يجرى فى إثر الحوت الأبيض ، إنما يسعى وراء الشر الذى يريد هيمنجواى نفسه أن يواجهه وحيداً .. جسدا لجسد » !

وفى عملية اصطراعه مع الوحش ، اتبع هيمنجواى نفس المسار الروحى الذى ذهب فيه أبناء جيله . وبهذا المعنى يصبح عمله نموذجياً ، والحق أن بوسعنا أن نجد فيه المراحل الثلاث الهامة فى حياة أبناء هذا القرن ... مرحلة الهروب التى تميزت بها فترة العشرينيات ، ومرحلة الالتزام التى تميزت بها فترة الثلاثينيات ، ثم مرحلة الإذعان المصاب بالخيبة – ذلك الإذعان الذى كان يحاول أن يظهر فى مظهر الحكمة – التى ميزت فترة ما بعد الحرب » .

(*) « موت فى الضحى » إشارة إلى قصة هيمنجواى المشهورة « موت فى الظهيرة Death in the afternoon » التى كتبها فى عام ١٩٣٢ .



بعد الحرب ، عند ما كان لنا من العمر ستة عشر عاماً ، اكتشفنا إنتاج هيمنجواى الفنى على حين غرة ، وكان إنتاجه الفنى يكاد أن يكون ناجزاً على التقريب . وهكذا دخلنا إليه كما ندخل إلى متحف . وسرعان ما استطعنا أن نكشف النقاب عن عظمة هيمنجواى الحقيقية .

إن إرنست هيمنجواى هو قبل كل شىء أستاذ من أساتذة الكتابة ، ومعلم من معلمى الجمال ، وتكاد شخصيته الفنية أن تؤهله لأن يكون — فى هذا الميدان — قريناً لفلوبير . لقد كان يتطلع إلى نفس اليقين الفنى الذى كان يتطلع إليه كاتبه الفرنسى المفضل . وفضلا عن ذلك فقد كان سيداً من سادة الكلمة ، يولى قلمه من الاهتمام أكثر مما يولى بنادق صيده . وهناك صورة فوتوغرافية تعرض بطريرك وادى الشمس[1] هذا ، ذا اللحية البيضاء ، وسط كتبه ، بين آلته الكاتبة وقطته : وأنها دون ريب لصورة أكثر صدقاً فى الدلالة على الفنان الكبير ، من سائر الأوضاع التى ظهر فيها كصياد . وإن مخطوطاته المثقلة بالتعديلات لتفضح ولعه بالكلمة ، وحسّ الجملة الناجزة لديه . وقد كان يحب أن يردد دائماً كلمات إزرا باوند التى يقول فيها : « تكمن الصعوبة فى العثور على الكلمة الحقيقية التى يعبر بها المرء عما يراه » .

(١) Sun Valley .

● قلق رواقى .

عند ما أبحر هيمنجواى إلى مونبارناس ، حى الجيل الضائع ، أدركت چيرترود شتاين تمام الإدراك أنه لم يكن قادماً للبحث عن الكحول — الذى كان محرماً تعاطيه فى الولايات المتحدة آنذاك — ولا عن الحياة البوهيمية . لقد جاء سعياً وراء استكمال عدته ككاتب . وقد استطاعت أيضاً أن تدرك على الفور أنه رجل من رجال الأسلوب Styliste ، فعلمته كيف يفرض فى الكتابة نظاماً صارماً على نزعته الخيالية ، وذلك فى مقابل النزعة الغنائية المائعة التى كانت شائعة فى بعض مظاهر الاتجاه الرومانسى الأمريكى . وقد كان هو نفسه يقول دائماً إن من أساتذته : چيرترود شتاين ، إزرا باوند ، فلوبير ، شيروود أندرسون ، مارك توين ، والانجيل — هذا بالإضافة إلى سائر الكتاب الصارمين ، المحدّدين ، وعلى الخصوص أولئك الذين يعبرون فى كتاباتهم تعبيراً مجسداً ملموساً . وإذا ما كان هيمنجواى لا يقول أبداً كلمة « مسدس » وإنما يقول بدلا منها « ٦ ، ٣٥ س عيار ثمانى طلقات » ولا يذكر أبداً كلمة « طائرة » وإنما يقول « جانكر ٨٨ » ، فليس مرجع ذلك إلى اهتمام زائف بإحداث أثر فى نفس القارئ ، وإنما يرجع إلى أنه قد تعود على أن يكون مخبراً Reporter .

ومختصرات اللغة الفنية التى يستعملها هيمنجواى كثيراً ، ليست مجرد خصيصة من خصائص أسلوبه ، وإنما هى أكثر من ذلك بكثير . إنها التعبير عن قلق رواقى ، هو فى الواقع أساس فكرته عن « الفن من أجل الفن » . عند ما تعثر على الكلمة الحقيقية ، فإن ذلك ليعنى أنك قد لجأت إلى الوسيلة الوحيدة للانتصار على الكابوس . ومثل أبطاله حينما يكونون فى مواجهة العدو ، سواء كان هذا العدو إنساناً أم وحشاً ، يظل هيمنجواى أمام أوراقه البيضاء رابط الجأش . وما من شىء يمنحه الفرصة لإنجاز رسالته سوى الهدوء والدقة الفنية وحدهما . ولكى تحرز النصر ، سواء كنت صياداً أو ملاكماً أو جندياً أو كاتباً ، فإن ما يلزمك هو التنظيم . والاستراتيجية اللازمة للحرب ، مثل الاستراتيجية اللازمة للبلاغة فى الكتابة ، هى الوسائل الوحيدة للانتصار على الفوضى والموت — على الأقل للحظة واحدة .

ومن هنا كان انجذاب هيمنجواى نحو مختلف ألوان التكنيك فى شتى المجالات : فى الاصطياد ، وفى مطاردة الحيوانات ، وفى الحرب ، ثم على الخصوص فى مجال مهنته ككاتب ، تلك المهنة التى يقول عنها : « إن النثر هو نوع من الفن المعمارى ، وليس تزويقاً داخلياً » . وعلى هذا النحو أصبح كاتباً كبيراً ، عن طريق الاستراتيجية التى يواجه بها الفوضى . وليس الشىء الجوهرى لدى هيمنجواى هو العنف ، وإنما — على العكس — هو النظام . وفى تحفته الرائعة « لمن



تدق الأجراس ؟ » نرى أن النظام فى الكتابة يتجسد فى رمز داخل فى صلب عقدة الرواية نفسها : فالأمر يتعلق بتعلم الاستراتيجية لمجموعة من الفوضويين الأسبان . وكل شىء يسير على أحسن ما يرام . فكل حركة تأتى بها أدوات النسف ، وكل مذبحة ، وكل مرحلة من مراحل العنف ؛ كل ذلك قد أتى وصفه بدقة باردة كتلك التى يمكن أن نحس بها فى أى تقرير عسكرى . فالعنف عند فوكنر يذهب بالأسلوب إلى حد الكابوس أحياناً . بيد أن النزعة الجمالية المنظمة لدى هيمنجواى هى الوجه المضاد للنزعة الجمالية الانفعالية لدى فوكنر .

● ضد الوحش

وحقيقة الأمر أن هيمنجواى كاتب كلاسيكى . فليس بوسع المرء أن يعثر لديه على صور للتكنيك مستمدة من التحليل النفسى ، وليس من الممكن أن نعثر لديه على تلك العين التى تشبه « عين الكاميرا » ، ولا على تيار للوعى ، ولا على وجهات نظر أيضاً . والواقع أن هيمنجواى يرفض بإصرار أن يحبس نفسه فى أى طريقة ، أو فى أى بحث شكلى . فالتكنيك الروائى بالنسبة له يجب أن يؤدى خدمة ، لا أن يكون سيداً . وهذا النظام ، وهذا الرفض للألاعيب الشكلية يرجع إلى رؤية قلقة للعالم . فإذا ما كان هيمنجواى ، على العكس من فوكنر ، يرفض أن يتلاعب بالزمن الروائى ، فذلك لأن الإنسان فى رأيه ليس مسيطراً على الزمن . والزمن هو إحدى صفات الوحش الذى يناضل ضده الإنسان .

وقد اصطرع هيمنجواى طوال حياته مع الوحش . فكل هذه الحروب التى خاضها ، ورحلات القنص واصطياد أسماك السيوف الشيطانية ، كل هذه الأعمال ليست إلا رموزاً للنضال ضد الوحش الذى يسيطر على حياته ، ذلك الوحش الذى يحاول جاهداً أن يحدد ملامحه . فهو وحش لا وجه له . وهو مع ذلك يغرى باعتباره رمزاً للتوحد ، للعدم .

● الخوف . .

فالخوف إذن ، والوحدة ، والعنف ، هى الأشياء التى تستحوذ على عمـــل فنى لا ينى يردد على الدوام بانفعال ، نفس الموضوعات . وقد كان هيمنجواى — طوال حياته — يعانى من الخوف . وقد سعى ، مثل بطله ، لكى يتغلب على الخوف ، إلى أن يشيد لنفسه « مكاناً نظيفاً حسن الإضاءة »[١]. ولكنه لم يكف أبداً عن الشعور بأن الوحش يطوف حواليه . والفكرة الثابتة لدى المتدينين الأطهار عن الوحش ، تلك التى تميز الأدب الأمريكى كله ، قد ظهرت لديه هو فى شكل حديث . فبطل روايته « العجوز والبحر » ، مثل بطل



(١) « مكان نظيف حسن الإضاءة » هو عنوان إحدى القصص القصيرة التى كتبها هيمنجواى :
« A clean well-lighted place »

ميلفيل الذى يجرى فى إثر الحوت الأبيض ، إنما يسعى وراء الشر الذى يريد هيمنجواى نفسه أن يواجهه وحيداً ، جسداً لجسد .

ويوجد فى أعمال هيمنجواى ذلك الانتشاء بالوحدة الذى يميز الأبطال الأمريكيين من أعمال كوبر إلى أعمال ويتمان ، ومن أعمال ادجار آلان بو إلى أعمال ميلفيل . فالصياد العجوز أو روبرت جوردان ، مثل بطل رواية « موبى ديك » ، ثلاثتهم لا يصدرون فى سلوكهم عن قيم اجتماعية أو سياسية ، ذلك لأن لديهم ميثاقاً انفرادياً للشرف ، يهرعون لطاعته فى قوة وعناد . إنهم يعلمون أنه من أجلهم تقرع الأجراس ، ولكنهم مع ذلك يتوغلون حتى نهاية عملية الصيد ، أو القنص ، أو الحرب ، حتى ولو كانوا على أتم اليقين بأن ذلك لن يؤدى إلى شىء .

وفى عملية اصطراعه مع الوحش اتبع هيمنجواى نفس المسار الروحى الذى ذهب فيه أبناء جيله . وبهذا المعنى يصبح عمله نموذجياً ، والحق أن بوسعنا أن نجد فيه المراحل الثلاث الهامة فى حياة أبناء هذا القرن : مرحلة الهروب التى تميزت بها فترة العشرينيات ، ومرحلة الالتزام التى تميزت بها فترة الثلاثينيات ، ثم مرحلة الإذعان المصاب بالخيبة — ذلك الإذعان الذى كان يحاول أن يبدو فى مظهر الحكمة — التى ميزت فترة ما بعد الحرب . أما الوحش فقد التقى به هيمنجواى فى ريف إيطاليا عام ١٩١٦ . تلك المجموعات من الجنود التى أصابها التحلل ، والتى تغوص فى الوحل الدامى خلال مشهد الانسحاب الذى وصفه هيمنجواى فى قصة « وداعاً للسلاح » . إنه يرى فى ذلك رمزاً للكابوس الذى يكتم أنفاس العالم . وقد أصابه نفس الفزع الذى أصيب به بطل روايته ، فقرر الهروب : « لقد وقعت صلحاً انفرادياً مع العالم » ، هكذا يقول بطل رواية « وداعاً للسلاح » . وعلى هذا النحو كانت عملية الهروب التى اندفع إليها « الجيل الضائع » : الكحول والإسراف فى التكالب على الملذات الحسية ، ورحلات الصيد فى أدغال إفريقيا ، وحلبات مصارعة الثيران ، كل هذه الصور الغريبة من الهرب التى نراها بوضوح فى روايات هيمنجواى الأولى .

● مثل الذئب . .

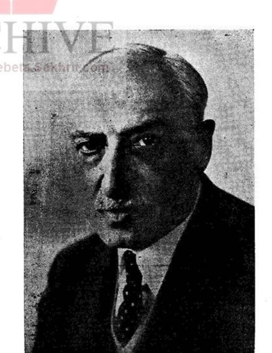
وكان حلول الثلاثينيات ، والأزمة الاقتصادية التى جاءت معها ، ثم ظهور الفاشية أخيراً ، كانت هذه العوامل جميعاً قد حولت هيمنجواى إلى كاتب ملتزم تقريباً . فكتابه « أن تملك وألا تملك »(١)، هو قصة محارب قديم دفعت به البطالة إلى أن يكون قاطع طريق . ثم أتت بعد ذلك رواية تكاد أن تكون رواية «اجتماعية» هى : « لمن تدق الأجراس » ؟ ، وهى أقصى درجة من درجات الالتزام وصل إليها هيمنجواى ، تلك اللحظة التى تتحول فيها زمالة السلاح إلى تضامن سياسى تقريباً . إن روبرت جوردان يموت وحيداً ، ودون أى أمل . يموت دون أن يخلف شيئاً وراءه . بيد أن فخاره الوحيد هو أنه قد واجه الوحش مواجهة الأبطال . لقد تحتم عليه أن يكون « بطلا إيجابياً » ، غير أنه مثل جميع أبطال هيمنجواى ، يعود إلى مصير البطل الإغريقى .

وقد كانت فترة ما بعد الحرب بالنسبة لهيمنجواى كما كانت بالنسبة لجميع المثقفين الأمريكيين على التقريب ، هى فترة التخلى عن الالتزام ، فرواية « العجوز والبحر » ، التى تخلص فيها هيمنجواى من كل فكرة سياسية ، تعتبر صورة مكبرة للمعركة المحتدمة بين الإنسان والوحش . وقد فعل المناضل العجوز ما كان عليه أن يفعل . وإنه ليس بمنتظر بعد شيئاً . وهو على علم بأنه سيظل على الدوام وحيداً ، وبأنه يتحتم عليه أن يموت فى النهاية . ومثل الذئب عند ما تخونه قواه ، فإنه يفضل أن يرمى بجسده إلى حد النصل ، على أن يسلم نفسه طائعاً مختاراً للخوف والانهيار !

(١) To Have and Have Not .



بقلم : محمود محمود



يعتبر أندريه موروا من أساطين النقد الأدبي وكتابة السِّيَر في العصر الحديث ، وله في حرفة الكتابة ، أسرارها ومزاياها ، رأيٌ طريف ، نشره أخيراً ، ورأيت أن أنقل فحواه إلى قراء هذه المجلة لما حواه من نظرات نقدية عميقة .

* * *

يقول موروا إن نقطة البداية في حياة الكاتب هي إحساسه بالميل الشديد إليها ، فيحس الطفل أو المراهق بدافع قويٍّ نحو التعبير كتابة عن العواطف أو الأفكار التي يثيرها في نفسه مختلف الأفراد والأشياء . وقد كان مارسل بروست منذ حداثته يحس الرغبة في أن يمس الجمال المختفي تحت ظواهر الأمور ، كانت لديه فكرة غامضة بأن من واجبه أن يحرر الحق الأسير من محبسه . في تلك الفترة من حياته كان لا يزال عاجزاً عن بلوغ الحقائق التي كان يحس وجودها الخفيّ في الغابات والبساتين وضوء الشمس . وكان بلزاك في

شبابه — كما يقول — ممتلئاً بالموضوعات الأدبية التى تلح فى الخروج إلى الحياة ، وكذلك نظم الشعر فى شبابه كلٌّ من فكتور هوجو وبيرن وموسيه وڤاليرى . وقد يحدث أن يظهر الميل إلى الأدب فى سن متقدمة ، كما حدث لروسو . غير أن محاولات كثيرة — فى مثل هذه الحالة — تسبق عادة فى الخفاء الثمرة الأخيرة .

فكيف يحدث أن يظهر هذا الميل عند بعض الناس ولا يظهر عند بعضهم الآخر ؟ نستطيع أن نقول فى الإجابة عن هذا السؤال بوجه عام : إن حاجة المرء إلى التعبير عن نفسه كتابة إنما تصدر عن عدم التوافق بينه وبين الحياة ، او عن صراع داخلى لا يستطيع المراهق — او الراشد — أن يعبر عنه بالعمل . إن أولئك الذين يعملون فى يسر وكأنهم يتنفسون قلما يحسُّون الحاجة إلى التحلل من الواقع ، وإلى الارتفاع عنه ووصفه من بعيد . من أجل هذا كان كثير من خيرة الكتَّاب فريسة للمرض ، مثل پو وبروست وفلوبير وتشيكوف ، وهم رجال عرفوا فى حياتهم خيبة الأمل منذ الصغر ، أو صادفتهم العقبات التى اعترضت تطورهم الطبيعى . وقد قضى دكنز وبلزاك وهوجو وكبلنج وستندال طفولة لا تعرف السعادة حطمتها النزعات العائلية فى سن باكرة . وكان الصراع عند بعض الكتَّاب الآخرين اجتماعياً أو دينياً ، كما كان فى حالة ڤلتير وأناتول فرانس وتولستوى . وكانت عند غيرهم طبيعة شديدة الحساسية ، فانطووا على أنفسهم نتيجة لشعورهم بخوف لم يمكن التغلب عليه ، ولعل مريمى مثال لذلك . ولست أعنى أن المرء يكفيه أن يكون على غير اتفاق مع الحياة لكى يحشر فى زمرة كبار الكتاب . وإنما أعنى أن الكتابة عند بعض الأفراد طريقة من طرق التنفيس عن صراع باطنى ، بشرط أن يكون هؤلاء الأفراد من الموهوبين .

وقد نجد من الكتَّاب من كان سعيداً فى حياته ومن ينعم باتزان معتدل فى مزاجه . ولا ريب فى صحة ذلك ، غير أننى لا أعرف مثالا واحداً لم يحدث فيه هذا الاتزان بدون نضال نجم عنه قدر كبير من العمل .

ولست أعرف من الكتَّاب من كان راضياً كل الرضا عن نفسه وعن العالم الذى يعيش فيه إلا شرذمة فى مستوى من الأدب غير رفيع . وليس معنى هذا أن المرء ينبغى لكى يجيد الكتابة أن يكون متشائماً ، وإنما معناه أن « التفاؤل أمر لا يحصل عليه الفنان إلا بالنضال المرير » الشرط الأول إذن الذى ينبغى أن يتوفر فى الكاتب هو الميل ومحاولة التأليف من سن مبكرة . ثم تأتى بعد ذلك مشكلة الصيت وذيوع الاسم . والسؤال الذى أود أن أوجهه بهذا الصدد هو : لماذا يتحتم على الكاتب أن يكون له جمهور ؟ إن كان غرضه هو التعبير عن نفسه ، ألا يكفيه أن يتمتع بذلك ؟ وهل من الضرورى حقا أن يكون له عدد من الشهود ؟ والجواب على هذا السؤال يكاد أن يكون دائماً بالإيجاب . وأقول « يكاد » لأن من بين كتاب اليوميات ، مثل سنت سيمون وبيبس ، من لم يعبأ قط برضا الجمهور ، فقد كان هؤلاء يكتبون لأنفسهم أو لأجيال مقبلة لم يكن بوسعهم أن يتعرفوا إليها . غير أن أمثال هذه الحالات من القليل النادر ؟ فكل كاتب تقريباً يريد له قراء ، حتى إن كانوا قلة معدودة من الممتازين . وهذا أمر طبيعى ، لأنه كتب ما كتب بقصد أن يكشف للناس عن حقيقة نفسه وحقيقة العالم كما يراه . ولا يكون لهذا الكشف مغزى إلا أن بلغ أولئك الذين يعنيهم .

ومما يدعو إلى طمأنينة الكاتب أن يجد قراء يفهمونه ، وربما يحبونه ، أو على الأقل يعجبون به . ولو كان ما بنفسه من صراع شبيهاً بما عند أقرانه ، فقد تخف حدة هذا الصراع كما تخف وطأته على هؤلاء الأفراد ، بفضل جهده . وفى هذه الحالة يتضاعف سروره بما يقدم لغيره من معونة .

إن هدف الكاتب الجدير حقاً بحرفة الكتابة لا يمكن أن يقتصر على فوزه بالمجد والنفوذ . وقد يحدث أن تأتى

هذه المثوبة عرضاً فى طريق من يستحقونها ، إلا أن كثيراً من عظماء الرجال من لم ينلها فى حياته . فقد كان مالرمى معبوداً لقلة ممتازة من المعجبين به ، ولكنه كان مجهولا لجمهرة الناس العظمى . وقد قال ستندال بما عنده من حصافة رأى سيكثر قرائى بعد عام ١٨٦٠ ولكن قلّ من كان يقرأه قبل وفاته . غير أن تولستوى وبلزاك ودكنز — من ناحية أخرى — كانوا يتمتعون فى حياتهم بشهرة واسعة .

إن النجاح لا يدل على شيء بالنسبة للكاتب ، ولا يشهد له بتفوّق أو تخلّف ، إنما يطمع فيه الكاتب لأنه يكفل له الاستقلال ، وبشرط ألا يأتيه بطرق دنيئة كالتشهير بغيره ، واستخدام الوسائل المصطنعة كالمبالغة فى عرض نفسه على الجمهور أو الابتذال . إن اهتمام الجمهور ببعض الجوائز الأدبية المعيّنة لا يخدم فى حقيقة الأمر أولئك الذين يظفرون بهذه الجوائز . فإن التشهير بهم بغتة وفى شيء من المبالغة يردّهم إلى مكانتهم الأولى . وإن كانوا قد يثبتون جدارتهم بالشهرة وقدرتهم على الاستجابة للآمال الموضوعة فيهم . فإن هم — على عكس ذلك — ارتدوا إلى خمول الذكر كما كانوا من قبل ، كان وقع الفشل على نفوسهم أشد إيلاماً من جراء الوعود السخية التى كان يبشر بها ذلك النجاح الذى أصابوه على غير انتظار .

إن المجد والنفوذ والمال ليست بالنسبة إلى الكاتب سوى أهداف ثانوية ، ولا يمكن لرجل أن يصبح كاتباً عظيماً دون أن تكون له فلسفة عظيمة ، وإن بقيت — فى كثير من الأحيان — مكتومة لا يعبر عنها . فالكاتب العظيم يقدّر « القيم » كل التقدير . ووظيفته الأساسية أن يرفع الحياة إلى كرامة الفكر ، وهو يفعل ذلك بتشكيل الحياة على صورة من الصور . فإن هو أغفل أداء هذه الوظيفة فقد يكون حاوياً ماهراً يتلاعب باللفظ ، مما يجلب له إعجاب زملائه الكتاب ، ولكن كتبه تظل قليلة التشويق لاى فرد اخر . اما إن هو — على العكس — ادى هذا الواجب المنوط به ، كان سعيدا بما يكتب ، يسمو به العالم كما ينعكس فى نفسه ، ويحدث صدى عالى الرنن للعصر الذى يعيش فيه ، فيعين على تشكيل هذا العالم ، وذلك بان يعرض على الناس صورة لانفسهم يتوفر فيها الصدق كما يتوفر فيها التوجيه السديد .

* * *

يقول بريير : « فى عمل الكتاب صناعة كصناعة الساعات » وقد يكون هذا القول محل جدل طويل إلا أنه مما لا شك فيه أن عمل الكتاب يتطلب العلم بصناعة ما ، وهى صناعة لا يتقنها صاحبها إلا بممارسة الكتابة ؛ وقلّ من ينجح فى المحاولة الأولى . فأولئك الذين تبين مؤلفاتهم المنشورة فى سن مبكرة مهارة حقيقية ، ليسوا بوجه عام — إذا تحرينا الصدق — مبتدئين . ولو بحثنا فى تاريخ حياتهم تبيّن لنا أنهم جاهدوا طويلا أشق الجهاد فى خلواتهم ، محاولين الكتابة بأنفسهم أو دارسين لأسرار الجهابذة من الأساتذة . ولكنى أود أن أقول : إن التأليف — وإن يكن صناعة — يختلف عن صناعة الساعاتى ، وذلك لأن صناعة هذا الأخير تقتضيه أن يجمع الأجزاء الجاهزة بين يديه ويرتبها فى نظام دقيق مرسوم . فى حين أن الكاتب — حينما يضع القلم على القرطاس عليه ألّا يكتفى بابتداع خطة تكوين الكتاب ، بل لا بد له أيضاً من ابتداع المادة التى يحتويها هذا الكتاب . فما هى إذن طبيعة التدريب الذى يلزم الكاتب ؟

إن الكتاب يتألف من كلمات . فواجب الشخص الذى يعد نفسه لمهنة الكتابة ، أولا أن يلمّ بالألفاظ وأن يكون على علم بقواعد اللغة . لا بد له من أن يعرف لسان قومه معرفة دقيقة إفراداً وتركيباً — حتى لا

يستخدم لفظاً يحمل معنى غير معناه المألوف ، أو ينشئ جملة معيبة أو غير مفهومة . وأنا أعلم أن كثيراً من كبار الكتّاب يُكسبون اللفظ القديم معنى جديداً ، أو يتلاعبون بالتراكيب . غير أن هذه الحرية فى استخدام اللفظ والتراكيب قد تنال الإعجاب إذا وردت فى إنشاء قوى متين ، ولكنها تدعو إلى السخرية إذا استغلها مبتدئ ، لأنها عندئذ لا تدل إلا على جهله باللغة .

فالشرط الأول إذن للكاتب الناشئ هو معرفته للفظ على وجه دقيق . ولا أستطيع أن أحدد مدى معرفته بالألفاظ من حيث كثرتها ، إنما يتوقف اختيار الكاتب المبتدئ على طبيعة موضوعه . فالعبارات الفنية التى تلائم الموضوعات الفنية بدرجة تدعو إلى الإعجاب والتقدير ، تبدو تكلفاً إذا استخدمت فى الرواية . والكلمات الواضحة السهلة المألوفة تفضل دائماً تلك الكلمات التى تدل على التعمق فى المعرفة . وكثيراً ما تخفى لغة الفلسفة ضآلة فى الفكر .

وخير تدريب للكاتب الناشئ هو الاطلاع على ما كتب كبار الأساتذة . فالدقة فى دراستهم تبين له كيف يتم تأليف الروائع الفنية . وإلف أساليب العظماء يمده بالأمثلة الممتازة . إنه يقرأ فى مبدأ الأمر للتسلية كما يفعل أى شاب متحمس يتذوق الكتب . ولكنه بعد أن يألف هذا الكتاب أو ذاك تراه يعود إليه المرة تلو الأخرى بقصد تشريحه وتحليله واكتشاف مصدر القوة والتأثير فيه .

ولكن أليس من الخطر أن يتبع الناشئ أستاذاً من الأساتذة فى عبودية واسترقاق ؟ إن ما نطلبه من الكاتب الناشئ لا أن يكون بلزاكاً آخر أو دكنزاً جديداً ، إنما أن يكون نفسه لا غيره . وليس الخطر فيما أرى إلا وهماً من الأوهام . ذلك لأن الكاتب الناشئ لو أخرج بغتة وبصورة معجزة نفس الرواية التى تعالج مجتمعنا المعاصر ،والتى كان بلزاك نفسه يخرجها لو أنه عاش اليوم بين ظهرانينا ، لكان ذلك حدثاً سعيداً عظيماً . والواقع أنه لو كان موهوباً حقًّا لما حدث شىء من هذا ، ولكنه يتعلم من أساتذته شيئاً من أسرار الصناعة ، ويستخدمه بصورة جديدة . ولو أنه شرع عامداً فى تقليد هؤلاء الأساتذة ، لما بقى كذلك دائماً ، بل لا بد أن تمر به لحظة — حينما تنضج عبقريته — ينسى فيها التقليد ، وينعم النظر فى موضوعه ، ويعالجه بطريقته المبتكرة الخاصة . إننا لا نتوقع من إنسان ما أن يكتب كأن أحداً لم يكتب قبل ظهوره . فكل امرئ فى الأدب ابن روحى لشخص من الأشخاص . والمهم أن يكون للكاتب الناشئ فى النهاية أسلوبه الخاص بعد دراسة أساليب غيره من الكتاب .

ولكن ما هو الأسلوب على وجه التحديد ؟ هو طابع الشخص الذى يتبين فى جلاء فى استخدامه للغة ونظرته إلى الحياة . لكل امرئ مزاج خاص به ، بيد أن أكثر الناس يعجزون عن دفع ما يكتبون بهذا المزاج . والكتابة نفسها عند أكثر الناس أمر يعلو على قدراتهم . ومن ثم تعوزهم تلك المرونة التى تؤهلهم للقدرة على إطلاق العنان لغرائزهم وعواطفهم . وما يكاد أحدهم أن يمسك بالقلم بين أصابعه حتى يجد أن القريحة لا تواتيه إلا بالتعابير المألوفة الشائعة ، فقد اعتادوا قراءة النثر الردىء ، ولا يستطيعون الفكاك منه .

كان سنت سيمون أستاذاً فى اللغة ، لا يهمه البتة استحسان الجمهور له ، لأنه كان يكتب لنفسه ، ومن ثم استطاع أن يفسح المجال كاملا لانفعالاته وذكرياته . كان الوصف الرائع الصحيح يواتيه مع الفكرة التى يريد التعبير عنها بغير إبطاء . كان يحس إحساساً قوياً بما يختلج فى نفسه،وما يريد التعبير عنه ، فلم يكن يهمه كثيراً فى أية صورة تظهر هذه الخلجات . كان يأخذ أول لفظ يرد على خاطره ، مهما يكن تافهاً ، وكانت

النتيجة باهرة ، والخيالات قوية مذهلة . كان تيار النثر عنده يتدفق تدفقاً ، حتى كانت الصفحة المسطورة تزخر بالحوادث . الأحداث ترد على ذهنه حتى وهو يقوم بالكتابة . ولكن الفوضى التى تتزاحم بها هذه الأحداث كانت تكسب كلماته حياة نابضة . وكانت صفات الكاتب تظهر فيما يكتب — ذلك هو ما نعنى بالأسلوب .

ينبغى أن يتوفر شرطان فى أى شىء يستحق أن يسمى أسلوبا : الرشاقة والسهولة فى التعبير النثرى ، والأثر الواضح فى العمل الفنى ذاته . اما الرشاقة والسهولة فيمكن اكتسابهما بذلك التدريب المزدوج الذى سبقت الإشارة إليه فى هذا المقال : القراءة والعمل . وينبغى أن يقترن بهما قدر من التواضع . فإن من يبالغ فى إجهاد نفسه فى إتقان الكتابة لا يبلغ أعلى المستويات . ففلوبير فى رسائله ، حيث يعبر عن نفسه بغير جهد ، خير من فلوبير فى رواياته التى صيغت كل عباراتها بشىء من التكلف حتى فقد الأسلوب كل حركة طبيعية ، وأمسى قلقاً قبيحاً تعوزه الرقة والرشاقة . يقول ألن فى هذا الصدد : « الأسلوب — كحسن السلوك — لا ينبغى أن يشعر به صاحبه إنما يجب أن يعبر عما فى النفس فى طلاقة مرتجلة ، وبطريقة لا يمكن أن يحققها التكلف » أما ماعدا ذلك فتتكفل به مقاومة المادة ، كما يشاهد فى الحديد المشغول أو الصخر المنحوت .

ولا يجدى نصح الكاتب الذى يبحث عن التعبير عن نفسه أن يتشبه بهذا الكاتب أو ذاك ، بل يجب أن يكون نفسه فى كل ما يكتب . ولكن هل من السهل أن يكون المرء نفسه ؟ كم من الكتاب قضى نحبه دون أن يجدوا أنفسهم ، أو على الأقل — دون أن يسلموا أنفسهم لأساليبهم ، ويرجع ذلك أحياناً إلى نقص فى الثقافة أو فى المهارة فى استعمال الكلمات ، كما يرجع أحياناً أخرى إلى الإغراق فى الثقافة . فقد يعجبون بعدة أساليب حتى يتعذر عليهم أن يكونوا لأنفسهم أساليبهم الخاصة بهم . أية نصيحة إذن نقدمها للكاتب الناشئ ؟ هل يبقى كالجوهرة الخام ؟ كلا ، لأن مثل هذه الجوهرة لا تشع بريقاً . إن مصدر الضوء — لا شك — كامن فيها ، ولكنه خفى لا يرى . إن نصيحتى الخاصة هى البحث عن أولئك الأساتذة الذين يتفقون معه فى الميول ، أولئك الذين يشعر بالعطف إزاءهم . فإن وجدهم ثابر على دراسة مأثورهم .

والكاتب الطموح — نابغاً كان أو غير نابغ — ينبغى ألا يحيا يوماً من حياته دون أن يكتب على الأقل بضعة سطور . إن عادة الكتابة عادة طيبة ، بشرط أن يدوِّن المرء على الورق دائماً ما يريد فعلا أن يقول ، وألا يقع فريسة لإغراء التعبيرات المألوفة المحفوظة

وسرعان ما تمسى الصحافة خطراً إذا لم تؤدّ بإخلاص . فهناك فن القدرة على ألا يقول المرء شيئاً ، وهو نقيض الأسلوب تماماً . أما الصحافة على مذهب بول لويس كوريبه وديدرو — فهى على عكس ذلك — مدرسة عظيمة للتدريب على الكتابة الجيدة الموجزة . وأعتقد أيضاً أن فى نصيحة جيته بأن يبدأ المرء بالمقطوعات القصيرة رأياً سديداً . ففى إتمام العمل إلى نهايته تشجيع كبير للكاتب الناشئ . أما أن يشرع الكاتب ، وهو فى سن العشرين فى كتابة رواية مطولة فحماقة شديدة . فقلّ فى هذه السن من تكون لديه المهارة الفنية اللازمة ، أو تجارب الحياة المباشرة الكافية التى يستمد منها مادته . ولا ينبغى قط أن تحل الكتابة محل تجارب الحياة . فالأسلوب لا يتنفس فى خلاء . ويجب ألا ننسى أن دكنز كان فى وقت من أوقات حياته مراسلا صحفياً ، وأن بلزاك كان كاتباً عند أحد المحامين ، كما كان تشيكوف طبيباً ريفياً . الفن يختلف عن الحياة ولكنه لا يعيش بدونها .

وأود أن أؤكد هنا أيضاً أنه لا ينبغى للمرء قط أن ينفق الشهور والسنوات يفكر ويدبر فى الطريقة التى

يستهلّ بها كتابه . ولقد عرفت كتّاباً — أو على الأصح رجالا أرادوا أن يكونوا كتّاباً — بذلوا كل حياتهم مترددين فى اتخاذ الخطوة الأولى . يقول الواحد منهم : « ما زلت أفتقر إلى عناصر هامة لابد من استكمالها قبل أن أشرع فى كتابة القصة » أو يقول : « كم أتوق إلى البداية فى كتابة هذه السيرة ، غير أنه ما برحت هناك وثائق هامة عديدة لم أحصل عليها بعد » . وهكذا ينقضى الوقت دون أن يؤلّف كتاب أو ينجز عمل ، إذا ما تم للمرء اختيار موضوعه لا بد له من القفز فى الكتاب كما يقفز فى الماء . وإذا استمر الناشئ فى اختبار حرارة الماء بطرف أصبع قدميه فلن يتعلم السباحة .

* * *

اعتاد أحد الأساتذة أن يوجّه هذا السؤال إلى طلابه عند ما يسلمونه رسائلهم : « ألم يفكر أحد منكم قط فى تمزيق الصفحة الأولى » وكان يحكم على رداءتها دون أن يقرأها لأنه كان يعلم أن البدايات من أشق الأمور وأبعدها عن احتمال النجاح . ففيها يتعثر الكاتب ، وقبل أن يمتلئ بحماسة الكتابة يتعرض لخطر الإملال والتكلف . وإذا تحدثت عن نفسى قلت : « إنى لم أدر قط فى أى موضوع طرقت كيف أبدأ ، ولكنى ما إن شرعت حتى استولت على غرائزى وسيطرت على نفسى » ومن أجل هذا كثيراً ما يستهل كبار الكتّاب موضوعاتهم بافتتاحية مقتضبة ، يقذفون القارئ بعدها مباشرة إزاء حوار يجرى بين أشخاص لا يعلم عنهم شيئاً . وعلى القارئ أن يجاهد لكى يشق طريقه . ولقد أصاب الأستاذ عند ما نصح طلابه بتمزيق الصفحة الأولى ، ففيها يتحسس الكاتب طريقه ، ويسير فيه ببطء وبغير فن ، ولا ضرورة لها البتة للقارئ النابه .

أما عن فن الاختتام فهو يتوقف على طبيعة الموضوع . فإذا كان الهدف الوحيد من الكتاب هو مناقشة موضوع ما ، فيجب أن ينتهى — كما انتهى بيتهوفن — بقطعة من الإثبات تتوافق فيها الأنغام الموسيقية . أما فى السير والتاريخ ، فمن الأفضل أن تتجمع كل الدوافع فى الصفحات الأخيرة على طريقة فاجنر على سبيل المثال . وفى حالة الرواية أو أى عمل خيالى — وبخاصة إذا كانت النغمة شعرية — فإنى أوثر أن يختتم الكاتب موضوعه بلمسة رمزية ، تترك الكاتب فى حالة من حالات التأمّل والتفكير . فالرواية الجيدة ، والقصة الرائعة ، لا تحاول أن تبرهن على شيء . بعض الشخصيات فيها يلعب دوره ، والحياة تسير سيرها ، وقد يحل الفصل الأخير فيها مع بقاء إحدى القدمين معلّقة فى الفضاء ، واستقرار الأخرى على الأرض ، كما هى الحال فى بعض خواتيم شوبان . ولا يمكن أن توضع لأمثال هذه الأمور قواعد عامة مطلقة . ومن الروائيين الذين يسجلون البطولات من يحب أن ينتهى متصاعداً بالتدريج حتى يبلغ الأوج فى الخاتمة . وللتأليف أوجه عامة بين جميع الفنون . ويستطيع المؤلف أن يعلم عن فنه من قاعات الموسيقى بمقدار ما يعلم من المكتبات .

إن إنتاج القصص ، الذى بلغ درجة كبيرة فى جميع البلاد ، هو الذى يجتذب أنظار الجمهور . وشهرة الروائى الكبير تفوق كثيراً شهرة المؤرخ أو كاتب المقال من نفس المستوى ، وإن لم تتفوق أحياناً على شهرة كاتب المسرحية ، ولقاء الفيلسوف الواحد عشرة روائيين ممن ينالون جائزة نوبل . وأنا أعلم أن كثيراً من النقاد لا يفتأ يذكرنا بأن الرواية كشكل من أشكال الفنون وشيكة الزوال . وبعض هؤلاء المنذرين يعتقدون بأن مزايا الرواية قد استنفدت ، وأنها اعتمدت فى شيوعها على وجود مجتمع برجوازى ، وأن هذا المجتمع وحده هو الذى أمدّ الرواية بالمادة اللازمة لتصوير السلوك الإنسانى ، وأن الفرد الذى يستند قوام القصة على عواطفه وأحاسيسه آخذ فى فقدان أهميته فى عالم يتزايد فيه تلاشى الفرد فى المجموع . ويظن بعض النقاد أن حب القصص الروائى لا يزال كامناً بالنفوس ، ولكنه يجد ما يروى غلته فى المسرحيات التى تعرض على الشاشة فى السينما أو التلفزيون ، وأن الروايات التى تكتب بقصد قراءتها قد قضى عليها بالموت .

وقبل أن أنتقل إلى الحديث فى فن الكتابة القصصية أودُّ أن أعلّق على هذا الرأى، إذ لا جدوى من مناقشة صورة من صور الأدب حكم عليها بسرعة الزوال. فأنا لا أعتقد فى مثول أى خطر على بقاء الرواية كصورة من صور الفن الأدبى. لماذا تعتمد الرواية على وجود مجتمع برجوازى — وإن كنت أود بهذه المناسبة ان أذكر أنه لا يزال حيًّا برغم ما ناله من تدهور؟ إن الفكر الجماعى لم يقض بعد نهائيًّا على العواطف الفردية، حتى فى البلدان التى طغت فيها سلطة الجماعة على الفرد. وما زالت الروايات تكتب فى الاتحاد السوفيتى، وبعضها يبلغ حد الإجادة والإتقان. كما أن الروس يطالعون الكثير من القصص الفرنسى. ولا يمكن فى ظنى أن تحل المسرحيات التى تعرض على الشاشة محل الروايات المقروءة فى أعين جمهور المثقفين. إن تصوير الحوادث المسرحية خلال ساعتين على الأكثر، لابد أن يؤدى إلى الخلط والعجلة. إنما السينما خطر على المسرح لا على الرواية المقروءة. وقد يكون لها جمالها الخاص، ولكنها لا تتيح تلك القراءة الدائبة، وذلك التدبر والتأمل، وتلك العودة إلى تلك القطع المشحونة بالمعانى، مما يكون مصدراً للمتعة الخاصة التى يظفر بها قارئ الرواية.

ويقال أيضاً: إن الرواية حتى لو عاشت لابد من تجديدها، وإن الوسائل القصصية القديمة التى أخرجت لنا روائع تستحق التقدير على أيدى بلزاك وبروست مثلا — قد نضب معينها، وإن الجيل الجديد يمج أمثال هذه العبارات «واستوى الماركيز فى مقعده، وأخذ يقول..» وإن تحليل المشاعر لا بد أن يخلى المحال للاهتمام بالموضوعات وأقرُّ هنا أنى أنكر هذه الثورة كما أنكرت سابقتها. ومن الجلى أن شكل الرواية يتغير كلما ظهر روائى نابغ. ومن الممكن — بل من المحتمل — أن تستمد الرواية وحياً جديداً من فن الإخراج السينمائى، ومن الممكن أيضاً أن يحلّ الحوار محل تعليق المؤلف على حوادث قصته، وقد يجد حديث النفس (ما يفكر فيه الشخص لا ما يقوله) مكاناً فى فن القصة، وأن يصبح الاهتمام بظواهر الأمور الوسيلة الوحيدة للتعبير عن بواطنها — غير أن هذه الاتجاهات الجديدة لن تغير من طبيعة الرواية الأساسية.

«إن الباعث» فى الغالبية الكبرى من الروايات العظيمة سواء اتضح هذا الباعث أو خفى — هو «الانتقال من الطفولة إلى الرشد»، أو ذلك التناقض بين لذة التخيل ومعرفة الحق التى تبدد هذا التخيل. يصوّر بروست هذا الانتقال، أو هذا التناقض، حينما يعرض علينا صبيًّا يواجه عالم الأشياء، فيربط (بالأسماء) أفكاراً، يجد نفسه فى مستقبل حياته مضطرًّا إلى اقتلاعها فكرة بعد فكرة، قبلما يستطيع أن يجعل الأسماء تنطبق على الواقع المحسوس. فهذا «سوان» يعشق «أوديت» التى لا تعيش إلا فى خياله. وتحوّل أوديت هذه الخيالية إلى أوديت المفزعة التى تتكوّن من لحم ودم، يصلح فى حد ذاته أن يكون موضوعاً لرواية. وكذلك نرى «ناتاشا» فى رواية «الحرب والسلم» تنتقل من خطأ إلى خطأ. ويضع ميشيل بيوتر — وهو أحد الروائيين الناشئين — أمام أعيننا شابًّا فرنسيًّا عند وصوله إلى مدينة انجليزية، فلا يستطيع أن يفهمها، وهى فى ناظريه مريعة لا تطاق. وموضوع الرواية هو إدراك البطل لطبيعة المدينة الحقيقية.

وأستطيع أن أقــول إن «الأوهام المفقودة» هى العنوان الخفى لكل رواية. ولست أقصد بهذا أن التطور العقلى لبطل القصة، لا بد أن يسير من الخيال المتفائل إلى الفكر المتشائم. فالمرء قد يحب امرأة حقيقية بعد ما يحب نظيرتها فى الخيال. وكذلك يستطيع المرء أن يكيّف نفسه لمجتمع كان من قبل يزدريه. ولو أطلقنا على أفضل الروايات هذا العنوان «فترة التجربة» لما جاوزنا ما ترمى إليه من مضمون.

ولكن إذا كان الموضوع الرئيسى للخيال هو دائماً من طبيعة واحدة عامة ، فإن كل كاتب موهوب يحور فى هذا الموضوع بعض التحوير، حتى يتمكن من التعبير عن رأيه الخاص فيه . ومن الروايات ما يروى سيرة المؤلف . ولكن الرواية العظيمة حقاً تميل — على عكس ذلك — إلى أن تكون نقيضاً كاملا لحياة المؤلف فتراه يرسم الشخصيات بحيث تحقق آماله التى لم تتحقق فى حياته ، ورغباته الدفينة . ومن ثم لا يفتأ كبار الروائيين يكررون أنفسهم تحت مختلف العناوين، الحق أن كل روائى إنما يحتفظ من هذه الدنيا العريضة بمغامرة وحيدة ، هى التى تمكنه من التعبير عما بذاته ، كما أن المصور لا يرى فى الطبيعة إلا تلك الصور المرسومة على طريقته .

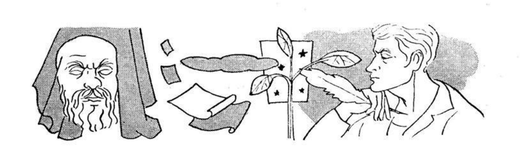
وإذا ما استقر رأى الكاتب على موضوع ما ، فأى دور — فى معالجته — تلعبه العين المشاهدة، وأى دور يلعبه الخيال المبتكر ؟

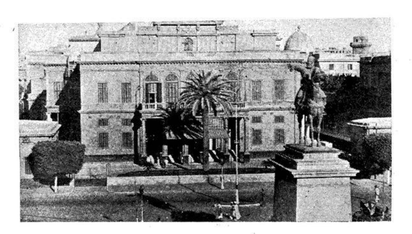
إن أكثر الروائيين يقيمون أعمالهم على بيئة يألفونها إلفاً تاماً . فدنيا بلزاك عريضة ؛ لأن الحياة جعلته يحتك احتكاكاً مباشراً بضروب مختلفة من الناس . والشخصيات الخيالية ليست صوراً ، إنما هى أشخاص حقيقيون ينتقلون من مكان إلى آخر ، فلم يكن «مكوبر» مثلا إلا أب دكنز بعينه . ومن المؤكد برغم هذا أن كثيراً من خصائص هذه الشخصيات مستعار من نماذج أخرى .

بيد أن الرواية الجيدة بحاجة إلى سند من الواقع ، وأساس من المجتمع الحقيقى ، وإلا تزعزعت من جذورها واهتزت . إذا كان لا بد للرواية من دبيب الحياة فيها فلا مندوحة لها عن الاتصال بوقائع المجتمع ، ومؤثراته الفعالة ، وعلاقاته الخارجية ، وسياسته وطقوسه . أما القصة الممعنة فى الخيال فهى دائماً معيبة، لأن العشاق فيها يحيون حياتهم فى عزلة ، كأنهم يعيشون فى أرض مسحورة .

وهناك طرق عدة لكتابة الرواية . فقد يقص المؤلف الحكاية مباشرة ، وهو يتحدث كشاهد عيان للحوادث . وفى هذه الحالة لا بد أن يدهشه ما يدهشنا . وقد يكون البطل من ناحية أخرى هو الراوية متحدثاً بضمير المتكلم . وهذه هى أيسر السبل . وأخيراً قد تكتب الرواية من «وجهة نظر إلهية عليا» ورواية «الحرب والسلم» مثل طيب لهذا الطراز . فالدنيا فيها تدور حول أشخاص مختلفين ، والقارئ يراها حيناً من خلال عينى الأمير أندريه ، وحيناً من خلال عينى بيير بزوكوف ، وحيناً آخر من خلال عينى ناتاشا .

وفى كل حالة من الحالات ينبغى أن يقوم الخيال — مهما أغرق فيه صاحبه — على أساس من الواقع ، حتى لو كان خفياً غير منظور .





أوبرا القاهرة الجديدة



« جاء بناء دار الأوپرا الجديدة فى تمام وقته ، إذ ستكون العناصر العربية من الفنانين المتخصصين قد بدأت تتخرج من المعاهد ، وستفتح لها الدار الجديدة أبوابها للعمل بها » .

الجانب الهندسي في مشروع الأوبرا الجديدة ..

بقلم المهندس الالماني : فريتز بورنمان

وسط احتفالات الشعب بالعيد التاسع للثورة ، وفرحته الغامرة بالقوانين الاشتراكية الجديدة ، أناب السيد رئيس الجمهورية ... الدكتور ثروت عكاشه وزير الثقافة والإرشاد القومى لوضع حجر الأساس لدار الأوپرا الجديدة التى ستقام فى حديقة الحرية بالجزيرة ... وفى الصفحات التالية تقدم « المجلة » تحقيقاً ثقافياً عن هذه الدار الجديدة ، يتحدث فيه المهندس الألمانى « فريتزبورنمان » عن الناحية الهندسية فى المشروع ، ويكتب « الدكتور أبو بكر خيرت » عميد المعهد القومى العالى للموسيقى (الكونسرفتوار) عن أثر هذه الدار فى تطوير موسيقانا ، ثم يناقش المخرج المسرحى « نبيل الألفى » أثرها فى النهضة المسرحية المقبله .

ويختم هذا التحقيق الثقافى بمقال مترجم عن الناقد المسرحى الأمريكى « چوزيف ڤيشسبرج » عن أشهر دور الأوپرا فى العالم ، ومميزات كل منها ... ولا نسبق الحوادث إن قلنا إن دار أوپرا القاهرة الجديدة سوف تصبح فى عام ١٩٦٤ أجمل دار أوپرا فى العالم .

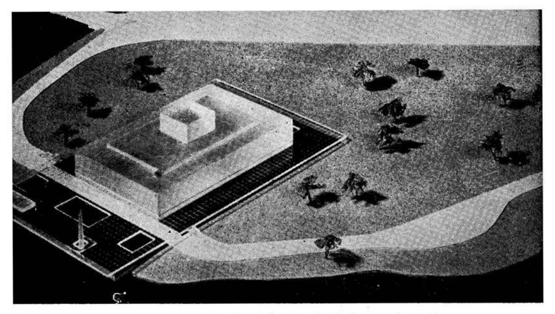
سيقام مشروع دار الأوپرا الجديدة فى حديقة الحرية على طرف الجزيرة الجنوبى ، وسوف تصبح بناء نموذجياً يطل على النيل - ويرمز لإرادة حضارية جديدة ، ومجتمع راق - وأثراً هاماً من آثار العالم العربى الحديث .

وقد وضع مشروع « دار الأوپرا » الجديدة بحيث يتسق بصورة فعالة مع مشروع أبنية المتاحف الجديدة على الجانب الشمالى لشارع التحرير ، وتؤلف معها مركزاً ثقافياً ويعيد إلى الأذهان ذكرى المركز الثقافى الذى كان قائماً من قديم على ضفاف النيل ، وستصبح هذه البقعة بفضل هذا المشروع محط أنظار العالم ، وامتداداً للحضارة القديمة فى حاضرة القاهرة العالمية .

وقد استدعت هذه المهمة العظيمة أن يقوم تخطيط دار الأوپرا الجديدة على أسس من المعمار وفن البناء تحقق هذه الأهداف .

يقوم المبنى الرئيسى للدار ، ويبلغ عرضه حوالى ثمانين متراً ، وطوله مائة وعشرون متراً ، ويمتد على رصيف مترام متسع (عرضه ١٢٥ متراً وطوله ٢٠٠ متراً تقريباً) ، بحيث يتوسطه المبنى من الخارج ويتجه بعرضه إلى الشمال ؛ حتى يترك فى جانبها الجنوبى فراغاً فى الرصيف يبلغ عرضه ١٢٥ متراً وعمقه ٦٥ متراً .

والصالة الكبرى للدار (وتشمل الصالة والبلكون الأول) تضم مقاعد يبلغ عددها ١١٠٠ مقعد ،



نموذج للمبنى الرئيسى لدار الأوبرا الجديدة . . فى الطرف الجنوبى لحديقة الحرية بالجزيرة

وتقع هى وبهو المدخل الرئيسى (ويشمل صالة وسطى ، وأربع صالات جانبية ، ومطعم) على مستوى واحد مع الرصيف ، بحيث يتمكن الزائرون من الخروج إلى الرصيف من عدة أبواب بسهولة تامة ؛ ليستمتعوا بالمنظر الجميل المطل على ضفتى النيل ، وبأضواء المدينة المنعكسة على صفحة النيل ، وبمنظر النافورة وخرير المياه المنسابة منها .

وستقام أمام مبنى دار الأوبرا على مسافة ٥٠ متراً فى اتجاه النيل ، مسلة قديمة خارج متوسط الرصيف بارتفاع ٢١ متراً ، وترمز هذه المسلة إلى حضارة البلاد القديمة ؛ وتربطها بحضارة العالم العربى اليوم ممثلة فى دار الأوبرا الجديدة .

وبما أن دار الأوبرا الجديدة ستكون مكشوفة من جهاتها الأربع ، فستوحى لمن يشاهدها بأنها أحد الآثار الهامة بما تثيره فى النفس من إيحاءات روحية عظيمة . وقد وضع شكلها فى التخطيط مرتفعة بكتلة مبانيها ١٦ متراً عن الهضبة ، ثم ترتفع بعد ذلك بشكل مدرج ثلاثة أمتار أخرى ، ثم ١٣ متراً أخيرة لمبنى المسرح ؛ فيصبح ارتفاعها الكلى ٣٢ متراً .

وفى مثل هذا الشكل الواضح من البناء ينبغى أن تكون الواجهة مسايرة لشكله ، فتغطى بطبقة من الزركشة المثقوبة (الفيلجرام) . تتعاقص حجارتها بحيث تعكس أشعة الشمس ، وتحول دون خطف البصر ، ودخول الحرارة ، دون أن تمنع الضوء عن المبنى ، وتظهر شفافيته وتسبغ عليه ، بصفة خاصة ؛ سمات الفن العربى وروحه .

وبنفس الروح والأسلوب سيكون البناء الداخلى دليلا نموذجياً لتطوير المعمار فى أعلى درجاته الفنية ، ونظمت أماكن الزائرين ونسقت بحيث تتسق مع نظام « المجتمع المثقف » الذى خلقته الثورة .

من أجل ذلك أنشئت صالة حفلات روعى فيها أن يكون الاتصال وثيقاً بين المسرح وبين جميع أفراد الجمهور (ويبلغ عدده ١٧٥٠ شخصاً) ، يتمتعون جميعاً برؤية كاملة ، واستماع ميسور .

ومن أجل ذلك اتصلت صالات المدخل والأبهاء بعضها بالبعض ، بحيث تتسع لتجمع أفراد المجتمع الحافل فيها معبرة فى الوقت نفسه خير تعبير عن وقار الدولة وعظمتها .

والقسم الداخلى من المسرح ، يشمل خشبة المسرح الرئيسى الكبير الذى يشغل ثلاثة جوانب من المسرح ، وصالة لتبديل الملابس ، ومخزن ، وورشة تابعة له ، وحجرات وأماكن الفنانين والفنيين ، وفى هذا القسم متسع كاف لكل هذه النواحى ، إلى جانب الجهاز

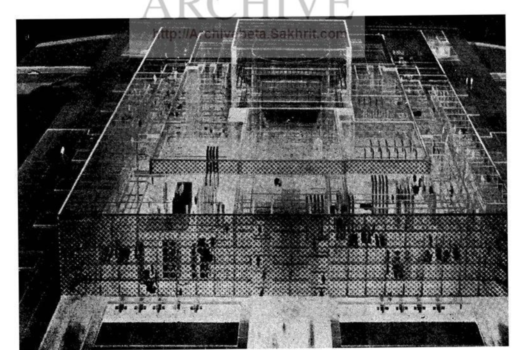
الإدارى لدار الأوبرا ، بحيث يتسنى لكل العاملين فى الدار أداء عملهم على خير وجه .

وسينشأ نظام الإضاءة على طراز فنى حديث ، ويدار بآلات عصرية جداً من أحدث ما وصل إليه فن المسرح ، وعلى أساس ما استحدث منها بدور الأوبرا تبعاً للنقاط الفنية التالية : حسن الاستماع ، الوقاية من الأصداء ، والعزل ، مكبرات الصوت ، إمكان الإنذار والنقل الفنى فى الإذاعة والتلفزيون ، الوقاية التلقائية من الحريق (أدوات الإنذار بالحريق وحصر الدخان) ، والرقابة من الحريق بالرش وبأدوات الأمطار مع آلات من ذات الضغط العالى ، وآلات يعتمد عليها لتكييف الهواء فى كل مبنى الدار ، وغيرها من أدوات الإمداد كأجهزة ضخ المياه وصرفها ، والتدفئة ، وأدوات الضخ والأدوات الكهربائية ، وأدوات الإضاءة عند انقطاع التيار الكهربائى ، ومولدات التيار الكهربائى عند انقطاع الشبكة الكهربائية ، وأدوات الوقاية من الصواعق وغير ذلك من مستحدثات العلم فى هذا الميدان . وقد قررت وزارة الثقافة إرسال بعثات من العمال المدربين لدراسة أساليب استعمال كل هذه الأدوات فى الخارج .

ومسرح الفرقة الموسيقية الكبيرة المتحرك ، يجعل من السهل استعمال دار الأوبرا كقاعة للاستماع الموسيقى ؛ ولهذا السبب كانت دراسة رجع الصدى ، ورنين الأصوات فى صالة العرض ضرورة لازمة من الناحية السماعية .

لقد بنيت فى وقتنا الحاضر ، أو هى فى سبيل البناء ، دور جديدة للأوبرا فى : فينا — استامبول — برلين — فارصوفيا — نيويورك — سدنى — وحالياً فى القاهرة . وقد قام التخطيط على أساس أن يكون لتاريخ بلاد النيل ، وأعمال المصريين القدماء والفن الإسلامى العربى ، نصيب واضح فى بناء دار أوبرا القاهرة فى وسط المدينة العالمية ، كأحدث مشروع من نوعه يجعلها تفوق كل أوبرات العالم .

نموذج مجسم من البللور لدار الأوبرا الجديدة .. منظور من أعلى يكشف الجوانب الداخلية





أثر دار الأوبرا الجديدة في تطوير الموسيقى

بقلم : الدكتور أبو بكر خيرت

ليس كل محب للفن أديباً أو شاعراً أو عازفاً أو مؤلفاً ، ولكن محبو الفن من غير المتخصصين فيه ، هم الوسط الذى يعيش فيه الفنانون ، ويعملون له ، وعليه تنعكس أعمالهم ، ويتبين مدى عمقهـا وتأثيرها وأصالتها . والفنانون بالذات — وقد وهبتهم الطبيعة مقدرة الخلق والإبداع — لا يمكنهم التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم دون الوسط الفنى المتخصص الذى يؤدى أعمالهم ويخرجها من حيز الفكر والإلهام إلى حيز الوجود .

فالشاعر المبدع يحتاج إخراج شعره إلى الإلقاء الجيد ، وكاتب المسرحية إلى الممثلين القادرين ، والمصور إلى خاماته ومساعديه ، وواضع رقصة الباليه إلى فرقة الراقصات والراقصين المدربين ، والمؤلف الموسيقى يحتاج إلى العازف الماهر أو الأوركسترا المتمرن المقتدر والقائد الذكى الموهوب ليخرج عمله حياً جميلا .

وإذن فكل عمل فنى رفيع يحتاج إلى المؤلف والمؤدى والجمهور .

وفن الأوبرا ما هو إلا كل هذه الفنون يجمعها إطار موسيقى فى صورة واحدة .

فأى أوبرا من الأوبرات التى يشاهدها جمهورنا العربى بدارنا الحالية — تعتمد أساساً على الموسيقى الأوركسترالية إذ تسهم بنصيب هام فى إخراج القصة ، والشعر ، والتمثيل ، والغنـاء ، والتصوير بمختلف فصولها ومناظرها ، يضاف إلى ذلك فنون الملابس ، والماكياج ، والرقص ، ومجموعة الفنون التشكيلية .

ومن البين أنه وإن كانت دار الأوبرا الحالية قد أنشئت منذ حوالى تسعين عاماً لغرض خاص هو إخراج أوبرا « عايدة » التى وضعها « فردى » لمناسبة حفلات افتتاح قناة السويس ، إلا أن هذه الدار العتيدة قد مضت فى أداء مهمتها بعرض عدد كبير من الأوبرات العالمية عاماً بعد عام دون توقف إلى يومنا هذا . ولو أننا أخذنا فى الاعتبار أن رواد الدار من المصريين لم يكونوا يتعدون الرجال الرسميين ، وكبار موظفى الحكومة ، ونفراً من الخاصة الأثرياء ، وقلة من محبى الفن الجميل الذين واظبوا على احتلال بعض مقاعد « أعلى التياترو » ، إلا أنها كانت النافذة التى أطلعتنا على روعة الفنون العالمية مجتمعة فى صعيد واحد هو فن الأوبرا .

ومع تقدم الحركات الوطنية المتتابعة فى طريق الاستقلال ، زاد اهتمام المواطنين بالفنـــون عامة ، وبالموسيقى خاصة بعد أن كانت ملقاة فى سلة المهملات لقرون عديدة ، والفنون لا تزدهر إلا فى ظل الحرية حيث تنمو شخصيتها وتتطور ، فجاءت الثورة متمشية مع الوضع الطبيعى لتبلور الاتجاهات الفنية والثقافية فدفعتها لتنمو وتتطور فى ظلال الحرية ، وكانت فنون النحت قد بعثت من جديد على يد « مختار » ، والأدب والشعر والقصة على أيدى « شوقى » و « طه حسين » و « العقاد » و « توفيق الحكيم » و « عزيز أباظه » ، والتصوير على أيدى « محمود سعيد » و « محمد حسن » و « على الأهوانى » و « يوسف كامل » و « راغب عياد » ، وتبعتها الموسيقى بمدرستها الشعبية التقليدية المعروفة ، والثقافية الرفيعة على يد رائدها الأول « يوسف جريس » . وجميعهم من رواد هذه الفنون . وصاحب ذلك كله إنشاء الجامعات ، ومعاهد الفنون الجميلة ، ومدارس الفنون التطبيقية ، وأحدثها فى عهـــد الثورة المعهد القومى العـــالى للموسيقى (الكونسرفاتوار) ، والمعهد العالى للفنون المسرحية ، ومعهد السينما ومدرسة الباليه .

وبعد أن كان محبو الفنون نفراً من الرسميين والخاصة ، اتسعت الدائرة اتساعاً شاملا ، وأصبح الفن حركة ثقافية قومية ، ولا أدل على ذلك من أن أوركسترا القاهرة السيمفونى قد اكتسب فى حفلاته الصباحية التى خصصت للطلبة جمهوراً متزايداً من صغار النشء ، يواظبون على حضور حفلاته ، وينصتون لروائع الأعمال الموسيقية الكبرى فى صمت تام ، بعد أن أحسوا أن الموسيقى ليست ذلك التهريج البدائى المبتذل ، بل هى فن ثقافى رفيع يعتمد أساساً على البناء المحكم فى علم وجمال وأصالة ، وأن لكل آلة من آلات الأوركسترا ، ولكل مجموعة من مجموعاته دوراً خاصاً مستقلاً عن غيره ، وأن أداء هذه المجموعات معاً طبقاً لكراسة التوزيع الأوركسترالى ، ولأشارات عصا « المايسترو » ، يبرز للمستمع فكرة المؤلف الموسيقية مكتملة تماماً كالنور الأبيض الناصع إذا حللناه وجدناه يشمل ألوان الطيف جميعها .

وإذن فقد مضى الوقت الذى اعتمدت فيه الموسيقى على الجملة الموسيقية والإيقاع فقط وأضيف إليهما البعد الثالث — « الهارمونى » أو علم توافق الأصوات — واعتمد ذلك جميعه على قوالب متعددة معروفة وأصول فنية مدروسة ، وصارت مهمة العازف المجيد لا تعتمد على الموهبة الموسيقية الطبيعية فقط ، بل على الدرس المنظم فى معاهد خاصة تخرجه تماماً كما تخرج كليات الجامعات الطبيب والمحامى والمهندس ، وصارت مهمة إيجاد المؤلف أشق من هذا جميعه لضرورة تكوينه أولا كعازف مجيد على إحدى الآلات الموسيقية الهامة كالبيانو أو الأرغن ، ثم استكماله للدراسات العديدة الخاصة بآلات الأوركسترا جميعها ، ثم تخصصه فى القراءة السريعة لصفحات كراسات التوزيع الأوركسترالى ، وتحتوى كل صفحة منها على نحو أربعة عشر سطراً لمختلف الآلات يقرؤها جميعها فى وقت واحد ، وبعضها فى مفاتيح موسيقية متباينة كما لو كانت لعدة لغات مختلفة ، بل ينبغى عليه أن

يضعها أمامه ويلخصها جميعاً عزفاً على البيانو . يضاف إلى كل ذلك ظروف حياة المؤلف ؛ وطموحه ، وضرورة العمل المضنى المتواصل ، وإمكانيات معيشته المادية ، والفرص التى يوفرها له ذلك العامل المجهول « الحظ » . كل هذا على أساس من موهبة حقيقية نادرة لا تيسرها له المدرسة ، وإنما هى منحة الخالق عز وجل .

وكل ما ذكرناه عن العازف والمؤلف ينطبق من ناحية الدراسة النظامية الحديثة على المغنية والمغنى ، وجماعة المنشدين (الكورال) ، وعلى راقصات وراقصى الباليه .

وإذا علمنا أن الغناء العربى التقليدى لم يراع فيه تقسيم الأصوات البشرية نساء ورجالا إلى الطبقات الصوتية الأربع التى تبدأ بالأصوات النسائية الرفيعة وتنتهى بأصوات الرجال الغليظة — « السوبرانو » و « التينور » و « الباريتون » و « الباص » — لأدركنا مدى الجهد الذى يبذل حالياً بكونسرفاتوار القاهرة لخلق البرنامج الدراسى الغنائى باللغة العربية طبقاً للمستويات العالمية ، ولترتيب طبقات الأصوات ، وقواعد الكتابة الخاصة بها ، ليتمشى جنباً إلى جنب مع البرنامج الدراسى الغنائى العالمى ، فيسلح خريجيه بالمقدرة التامة على الغناء فى كليهما .

كل هذا يبين لنا أن جمهورية الثورة ، قد أقامت ثورة حقيقية على ذلك الركود التى لا نزال نلمس آثاره ، وأنها قد أنشأت المعاهد العليا المتخصصة لتخريج العازف ، والمؤلف ، والممثل ، والمغنى ، والراقص ، أى كافة العناصر التى يقوم عليها إخراج الأوبرات ، وهى عناصر لم تكن غير حلم منذ ثلاث سنوات ، ولكنها اليوم ستتوافر وتتكاثر وتصبح حقيقة ملموسة بعد ثلاث سنوات ، فبناء دار الأوبرا الجديدة التى ينتظر أن يتم بكامل معدات مسرحه الميكانيكية عام ١٩٦٤ جاء فى تمام وقته ، إذ سوف تكون العناصر العربية من الفنانين المتخصصين قد بدأت تتخرج ، وستفتح لها الدار الجديدة أبوابها للعمل بها على المسرح وبالأوركسترا لإخراج الأوبرات العالمية التى توافر على إخراجها حتى الآن الفنانون الأجانب الوافدون ، بل ستسنح حينئذ الفرصة الكبرى لقيام الفنانين العرب بتأليف أولى الأوبرات العربية ، تلك هى الفرصة الفريدة التى ستضعها الدار الجديدة بإمكانياتها الحديثة بين أيديهم .

والآن ... فلنسرح بخيالنا قليلا نحو هذا المستقبل القريب المأمول ...

نحن الآن فى عام ١٩٦٥ وقد افتتحت دار الأوبرا الجديدة وبدأت نشاطها الفنى ... بعض خريجى الكونسرفاتوار يعملون بها كمغنيات ومغنين ، والبعض الآخر يعمل بالأوركسترا ، — النقاد — كعادتهم — يشنون بالصحف حملات عنيفة لِم لم تفتتح الدار الجديدة بأوبرا عربية ؟ ... — وينتهى الجدل بالاعتراف بأن كاتب موسيقى الأوبرا ينبغى أولا أن يكون مؤلفاً موسيقياً ذا تجربة سابقة ناجحة فى المؤلفات السيمفونية الخالصة ، وأن المؤلفين المتخرجين تنقصهم التجربة فى الكتابة السيمفونية الخالصة ، فضلا عن الكتابة الخاصة بالأوبرات التى تشمل الجزء الغنائى المتصل .

عام ١٩٧٠ . . . بذل المؤلفون العرب مجهودات صادقة وتبادر مجهودهم فى ثلاثة أنواع من الأوبرات — أوبرا من فصل واحد ، أوبرا من ثلاثة أو أربعة فصول ، كل منهما على أساس من اللغة العربية الفصحى ، أما النوع الثالث فبالعامية . يشتد الجدل حول هذه الأنواع الثلاثة ... يتقرر إجراء بروفات عامة لمختارات من الأنواع الثلاثة ... ينتهى الأمر بتمرير عزف الأوبرا ذات الفصل الواحد بالعربية الفصحى لتكامل وحدتها من النواحى الموضوعية والموسيقية والغنائية .

عام ١٩٧٥ ... أفادت تجربة عام ١٩٧٠ فى تفهم جمهور المؤلفين لضرورة إيجاد القوالب الخاصة التى يقتضيها إخراج الأوبرا العربية .



الأوبرا الجديدة ترسم الطريق لحركتنا المسرحية

المعلومات التى حملتها إلينا جرائدنا اليومية عن دار الأوبرا الجديدة ، تبدو فى الواقع معلومات غزيرة متعددة الجوانب ، وقد يصعب علينا أن نتناولها بالعرض أو المناقشــة دفعة واحدة ، ولكننا مع ذلك نستطيع مبدئياً أن ننحى بعض الجوانب والتفاصيل ، ونؤكد الإشارة إلى النواحى الجوهرية التى يتكامل لنا فى مجموعهــا خطة تحقيق هذا المشروع . . . فنحن نستطيع أن نستخلص من الأنباء التى وصلتنا عن الدار الجديدة :

- أنها ستكون آية معمارية رائعة ، تستوحى فى شكلها تاريخنا وحضارتنا ، وتجمع فى قوامها بين البساطة والجمال . . .
- أن البنــاء والتجهيز معاً سيستجيبان لسائر الاحتياجات على أنسب الوجوه : احتياجات الجمهور واحتياجات العرض المسرحى . . ؛ واحتياجات الفنانين والفنيين والإداريين ، ممن سيقومون بالعمل فى هذا المسرح الكبير .
- أن وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ستتخذ كل التدابير اللازمة نحو إعداد المتخصصين ، للعمل فى شتى النواحى الفنية والإدارية والميكانيكية . . ، وأن ما ستقدمه الدار من ألوان العرض المسرحى سيكون لأبناء معاهدنا الفنية بمثابة المجال الصحيح الذى تستطيع فيه مواهبهم ودراساتهم الفنية أن تتنفس، وأن تشق طريقها نحو الحياة والنور .

وهذه النواحى مجتمعة يكمل بعضها البعض ، تؤلف كما نرى خطة مركبة ، تستوعب سائر الظروف والاحتياجات ، وتتجاوب مع تطورنا وطموحنا الحضارى . . . وفى رأيى ، أنه لو تحقق التنفيذ على أساس هذه الخطة كما ينبغى ، وفى الأجل المضروب ، لكان لنا فى إنجاز مشروع هذه الأوبرا معجزة صغيرة ، ولأصبح هذا المسرح الكبير أمامنا مثلا رائعاً ، يعبر بأدق الصور وأعمقها جميعاً — عن تماسك قوانا الروحية وترابطها ، كما يعبر عن انتصار حب المشاركة والقدرة على التعاون فى مجتمعنا الجديد ، المجتمع الذى نريد له من كل قلوبنا أن يحقق حياته الإنسانية الصحيحة ، فى عالم اليوم ، وعالم الغد .

* * *

والأمر — فيما أعتقد — لا يتطلب منا أن نراعى إحكام وضع الخطة العامة ، ثم نطمئن ، ونتصور أن كل شىء سينتهى تلقائياً تبعاً لذلك على خير ما نشتهى . . ! ! .

فالوصول بمسرحنا الجديد إلى الشاطئ الذى ننشده له ، يتطلب فى رأيى على العكس شيئاً من القلق . . ، من معــدن قلق الفنان الذى يشكل للناس قطعة فنية يريدها جميلة ومعبرة ونافعة .

* * *

لقد كنا وما زلنا نشكو من دور العرض التى

بقلم : نبيل الألفي

فى متناول أيدينا ، ومن الطريقة التى تعمل بها فرقنا الرسمية فى هذه الدور . . ! ! .

فنحن نضيق فى بعض مسارحنا القائمة ، بأن « الإسماع » ليس كما ينبغى أن يكون ، ونعتبر أن استخدام مكبرات الصوت مع ذلك أمر مناف لطبيعة العرض المسرحى . . ، وفى بعض مسارحنا الأخرى قد نبدى تبرمنا من الحواجز والسدود والصناديق المغلقة التى يسمونها (الألواج والبناوير) ، إذ نلاحظ أنها لا تهيئ الرؤية السهلة لسائر المتفرجين ، كما أنها تجرح وحدة الانفعال الجماعى ، ولا تتفق أيضاً مع روح المجتمع الاشتراكى الذى نتجه نحوه فى خطوات سريعة .

كما أننا قد نجأر بالشكوى أحيانا من ضعف دولابية تغيير المناظر ، أو من قصور إمكانيات الإضاءة . . ، وقد نشكو أحيانا أخرى من أننا نسند الأعمال الفنية إلى العمال والموظفين دون أن نحرص على تدريبهم تدريباً مهنياً ، أو تزويدهم بشئ من الدراسة عن المهام المسندة إليهم ... والأمر فى هذه أو تلك ، قد يكون له كما نعلم خطره وأهميته فى تحقيق التجربة الفنية وتعميق الإحساس بها . . ، فالمناظر ، فى بعض المسرحيات الواقعية أو الأسطورية أو الرمزية مثلا ، قد تشارك مشاركة فعالة فى رسم أبعاد الجو النفسى للشخصيات والأحداث ، أو فى إحياء مضمون المسرحية ومستويات الصراع فيها ، وقد يحتاج تركيبها وتغيرها إلى شئ من السرعة ، أو إلى شيء من المهارة الفنية . . ؛ والإضاءة ، برغم أن وظيفتها فى مسرحية واقعية قد تكون لمجرد الإنارة ، أو لمجرد إحياء الصبغة الزمانية للأحداث ، إلا أنها فى المأساة الغنائية أو فى التراجيديا الكلاسيكية أو الشكسبيرية مثلا ، قد تأخذ دورها كإيقاع شاعرى مصاحب للحركة النفسية ، وقد تفيض عنها تعبيرات وإيحاءات لها دلالتها الدرامية فى مجرى الأحداث ، وقد يحتاج الأمر هنا أو هناك إلى أن يكون « الجهاز العام للإضاءة » — الذى نسميه « أرغن » الإضاءة أحيانا — بين أيدينا جهازاً حديثاً ودقيقاً ومتعدد الإمكانيات ، أو إلى أن يكون عامل الإضاءة لديه وعى كامل بمهمته ، فيعرف كيف يحسن تشغيل مركزات الضوء وطارحاته ، أو يستطيع مثلا أن يدرك أثر اللمسة الشاعرية للنور .

وقد تمتد صرختنا كذلك إلى النظم التى تأخذ بها فرقنا الرسمية فى تقديم إنتاجها على مسارحنا ؛ إذ نجد على سبيل المثال ، أن هذه الفرق لا تأخذ بنظام « التراث الحى » الذى يسمونه عادة (الريبرتوار) ، فنطالب فى صرخة من هذا القبيل ، بضرورة توجيه العناية إلى دراسة هذا النظام والأخذ به ... لأن قيام هذه الفرق كفرق رسمية للدولة ، ينادى بأن يكون لها دار أو دور عرض خاصة بها ، وبأن يكون لكل فرقة بين إنتاجها مجموعة مختارة من القطع الفنية التى يتجدد عرضها على الناس بين الحين والحين ... فلا

يصح أن نتخلى فى بساطة عن الذين لم تسمح لهم الظروف بمشاهدة إحدى هذه القطع ، ولا يصح من ناحية أخرى أن نعود جمهور المسرح ونقاده المنتظمين على أن يكتفوا من العمل الأدبى والفنى الجيد بمتعة عابرة أو دراسة سريعة ... كما أنه ليس من الإعزاز للعمل الأدبى والفنى فى كثير أو قليل ، أن تنتهى فترة العرض الأول لقطعة جميلة ، فينتهى بذلك كل صدى لحياتها المسرحية : يعود النص الأدبى إلى رف المكتبة ، وينسى الممثلون أدوارهم ، وتتحول الملابس والمناظر إلى فضلات قد يصلح بعضها للانتشال مرة أخرى ، وقد تتراكم جميعها فى مخازن مهملة لينخر السوس أخشابها وتبلى أقمشتها بين التراب وخيوط العنكبوت ... !

والواقع أننا لن ننتهى إذا حاولنا الإشارة فى هذا المقام إلى سائر العيوب والمشاكل الفنية والآلية والتنظيمية التى نواجهها ونجأر بالشكوى منها .. لذلك أجتزئ بالأمثلة القليلة المتنوعة التى سلف عرضها ، راجياً أن نضع أصابعنا على هذا كله . ونحرص منذ البداية على أن نتجنبه وننحيه عن الدار الجديدة والفرق الجديدة التى نريد إقامتها وتكوينها . وهذا لا يحول بطبيعة الحال دون استمرار دعوتنا إلى أن نعمل أيضاً على علاجه ونحاول إصلاحه ، ولو بصورة نسبية فى مسارحنا القائمة .

* * *

وبعيداً عن تجاربنا السابقة ، والمشاكل التى نواجهها بالفعل فى مسارحنا وفرقنا القائمة ، هناك أيضاً جوانب فنية وآلية عديدة ، ينبغى أن نستكمل دراستنا لها ، على ضوء تجارب الآخرين فى الخارج .

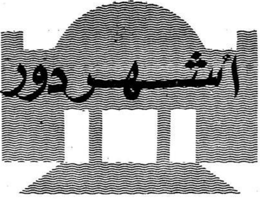
فالتوسع فى استخدام التطور الآلى والميكانيكى .. ، والتمسك مثلا باستخدام « أضواء الحافة » (الرامب) ، أو التخلى عنها .. ؛ والاقتراب بمقدمة المسرح من الصالة ، أو النأى بها بعيداً عنها ... كل ذلك وما إليه ينبغى أن تكون علاقاته بالجمهور وبالعرض الفنى موضوعاً لدراستنا ... فقد لوحظ مثلا ، أن الاستعانة بميكانيكية « البلاتوهات المتحركة والمصاعد » لسرعة تغيير المناظر ، لم تلق رواجاً فى فرنسا ، إذ أقيم مسرح «بيجال» مشتملا على ثلاث طبقات لثلاثة «بلاتوهات» مركبة على مصاعد وتجرى على قضبان ، ويمكن فى لحظات أن تتغير المناظر ، وتختفى « البلاتوهات » يميناً أو يساراً ، وإلى أعلى أو إلى أسفل .. ؛ غير أنه قد لوحظ أن أفضل ألوان العرض المسرحى التى قدمت على هذا المسرح منذ إنشائه ، كانت على العكس هى ألوان العرض التى لم تعتمد على السهولة التى تمنحها هذه الإمكانية الميكانيكية .. ! ! فهذه « البلاتوهات » فى رأى الفرنسيين تكلفهم كثيراً فى إقامتها وصيانتها وتشغيلها ، ولا تقود مع ذلك إلى نتيجة مرضية ، لأن الاستناد المستمر على استخدامها ، لا يساعد على شحذ فكر المخرج ومخيلته فى تكييف صياغة العرض .. ! !

فكل هذه النواحى الميكانيكية والمعمارية وغيرها : استخدام مسرح « البلاتوهات المتحركة والمصاعد » ، أو « المسرح الدائرى » ؟ كيفية استخدام فراغ خشبة المسرح وفقاً لألوان العرض المسرحى التى سنشكلها فيه ؟ ... كل ذلك وما إليه ، ينبغى أن يكون موضوعاً للدراسة والمناقشة بين المؤلفين والمخرجين والنقاد والمهتمين بشئون المسرح جميعاً ... لأن عمل المؤلف مثلا ، ليس منعزلا عن الإمكانيات المعمارية والآلية فى المسارح التى سيعرض فيها أعماله ... فلسنا نظن أن « شكسبير » كان يكتب وهو يجهل حدود الإمكانيات فى مسرحه ، أو أن « سوفوكليس » مثلا كان يؤلف للممثلين وللجوقة بمعزل عن معمار المسرح الإغريقى .. ! !

* * *

إن التقدم الرئيسى اللازم لمسرحنا ليؤكد به قابليته للتطور والازدهار ، يتمثل فى مزيد من الاقتراب والترابط بين عناصره ومقوماته ... فنحن بغير قدرة الجزء على فهم الكل وحرصه على التكيف معه ، لا نستطيع أن نحقق لمسرحنا تطوراً ملحوظاً .

وستكون لى فرصة أخرى ، أركز فيها حديثى بعض الشىء على هذه الناحية ، لأنها على جانب كبير من الأهمية ، فالمسرح كما نعلم فن مركب ، ينبغى أن تتضافر له فنون عديدة ، وينبغى أن تتمثل فى تضافرها قدرتنا على أن نشارك بعضنا البعض فى أحلامنا ، وفى رؤيتنا للعالم ، وفى إحساسنا المتدفق بالحياة .

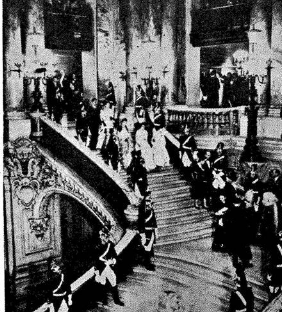




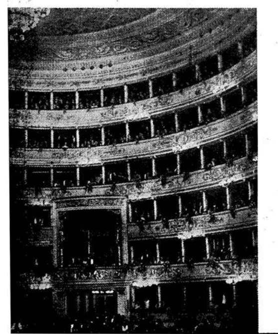
أشهر دور الأوبرا في العالم

بقلم : جوزيف فيشبرج
ترجمة : مصطفى ابو النصر

كان جوزيف فيشبرج يدرس الموسيقى بكونسرفاتوار فينا عام ١٩٢٠ . وهو الآن أحد المعلقين الرئيسيين على الثقافة المسرحية فى بلاد عديدة . وهو يكتب لصحيفة « النيويوركر » وقد نشر كتباً عديدة آخرها كتاب (Avalanche) أى « سقوط الجليد وتحطمه» .



أوبرا باريس « جزء من السلم المؤدى إلى القاعة »



دار أوبرا « لاسكالا » بميلانو من الداخل .

لا تزال مؤلفات الأوبرا الكبيرة ، تزداد حيوية وشعبية ، على الرغم مما يعلنونه كثيراً من أنها قد ماتت ووريت التراب . حقاً أنها ما زالت تتعثر فى متاعب « الكتيبات » السخيفة والفصول التى تُمثـل ، فلا يصفق لها أحد ، وكذلك يرتفع أنينها من الصعوبات المالية ومن مشاكل الإنتاج — إذ ما من دار « أوبرا » فى أى بقعـة من العالم استطاعت أن ترتفع عن مستواها العادى ، أو تحصل على كل حاجتها من الفنيين المجيدين ، وبرغم ذلك فالأوبرا تسعد قلوب أنصارها ، وتكسب أنصاراً جدداً . وإن العـدد الكبير من الخبراء والفنانين الذين يحتاج إليهم إخراج الأوبرا (شعراء ، وكتاب مسرح ، ومؤلفـو موسيقى ، وقواد أوركسترا ، ومغنون ، وموسيقيون ، وراقصون ، ورسامون ، ومصممو ديكورات وفنيون ، ومخرجون...) كل هؤلاء من الاختلاف بحيث لا يمكن تحديد مستوى واحد فى أغلب الأحيان ، كما لا يمكن تحديد التكاليف .

والشكليون من علماء الجمال يعتبرون الأوبرا نوعاً من الخداع والزيف ، ومع ذلك فإن كل من استطاع أن يعشق ما فى أوبرا « زواج فيجارو » لموزار من جمال إلهى ، يشعر — إذا لم يشهد أوبرا — بأن حياته ينقصها شىء يماثل النقص الذى يشعر به من لم يتمتع بلمسة من لمسات الربيع ، ومن لم يتمتع بألوان « رينوار » أو برؤية امرأة محبوبة ، أو بتأثير مذاق النبيذ الأحمر ، أو التأمل الذى يعقب قراءة كتاب جيد .

والأوبرات الكبيرة تمثل الآن على مئات من دور الأوبرا والمسارح فى شتى أنحاء العالم . وبعضها يقدم مواسم قصيرة تستمر بضعة أسابيع ، وبعضها الآخر يقدم عروضاً تستمر عشرة أشهر . وألمانيا وإيطاليا تملكان أكبر عدد من دور الأوبرا ، ففى الأولى تسعة وثلاثون داراً للأوبرا ، وفى الثانية ثمانيـة عشر داراً للأوبرا . كذلك فى أوروبا الغربية فرق أوبرا دائمة ، وكذلك الأمر فى البلاد الاشتراكية ، بل حتى فى البلاد المتوسطة الحجم . وأكبر ثلاث دور أوبرا فى العالم ، هى دار أوبرا « لاسكالا » بمدينة « ميلانو » وأوبرا الدولة المعروفة باسم « شتاتسوا أوبرا » بڤينا ، وأوبرا « متروبوليتان » بمدينـة نيويورك . أما دور الأوبرا العادية فأذكر منها : « الكوفنت جاردن » بلندن ، و « فيستشبيلهاوس » بمدينة « بيرويت » ، وأوبرا الدولة الألمانية « ببرلين » الشرقية ، ولديها اليوم أكبر فرقة أوبرا فى العالم الشيوعى . أما أوبرا « باريس » فبرغم زخارفها الكثيرة إلا أنها دون ذلك فى المرتبة . وفيما يلى تعريف موجز بأهم دور الأوبرا فى العالم .

● أوبرا لاسكالا

فى إيطاليا ، يعتبرون الأوبرا الكبيرة بمثابة دينهم القومى . وتعتبر دار الأوبرا الرئيسية « تياترولاسكالا » ومعناها (المسرح القائم على السلم) بميلانو المعبد القومى . وعلى مذبحه تقدم الحكومة والمدينةتضحيات لها قدرها تتمثل فى إعانات تساوى دخل « لاسكالا » من بيع التذاكر .

و « لاسكالا » مسرح قومى أصيل يؤمه علية القوم فى الليالى الأولى ، إذ يبلغ ثمن التذكرة خمسة عشر دولار ، وبعد ذلك تتتابع أربعون ليلة تباع فيها التذكرة بنصف دولار ، لعشاق الأوبرا من الطبقة العاملة والذين يتمتعون بسماع نفس الفرق ونفس قواد الأوركسترا . ومنذ أيام « توسكانينى » أصبح ذلك تقليدا مقدسا ، لأن هوى حياته كان « لاسكالا » .

ويشرف قواد الأوركسترا إشرافاً تاما على كل ما يتعلق بالموسـيقى ، وهم الذين يقودون كل الحفلات مع فريق الممثلين والمغنين الذين قاموا بالبروفات الأصلية ، وهنا يطبق دائماً نظام « الموسم » تطبيقاً كاملا .

وكانت القنابل قد أصابت دار الأوبرا أثناء الحرب ثم أعيد بناؤها ، وافتتحت من جديد عام ١٩٤٦ . ودار الأوبرا عبارة عن مبنى مربع ، بُنى اللون ، لا يوحى من الخارج بشىء مميز ، وصالتها

مطلية بطلاء ذهبى فاخر وتمتاز بأنقى صوت فى العالم، (وإن كان البعض يفضل أوبرا بيرويت) وفنية المسرح بها ممتازة دائماً ، وإن كانت المقاعد غالباً ما تحد الخيال بشكل غريب ، والتمثيل فيها لا يتمتع بمستوى واحد ، وتشارك (لاسكالا) فى هذا الضعف كل دور الأوبرا الرئيسية الأخرى . إلا أنه بالرغم من ذلك فحتى فى الأمسيات العادية ، يتميز العرض بالوحدة وبالدقة مهما بدا من شطحات فى الذوق والأسلوب ، والارتجال نادر . وأغلب الأوبرات تسبقها بروفات متقنة . والمجموعات الصغيرة من أعضاء الجوقة وممثلو أدوار التنكرات ينفذون مايطلب منهم بكل دقة ، أما المميزات الفردية للتمثيل فهى قاصرة على النجوم وحدهم ، ولا يكون الغناء دائماً على نفس الدرجة من الجمال ، غير أنه جيد جدا فى المتوسط ، وحتى الأدوار الثانوية يجيدون غناءها ، وهذا هو المحك الحقيقى لفرقة الأوبرا . ولاسكالا هى دار الأوبرا الوحيدة فى العالم التى تعمل طوال السنة ، كما أنها مدرسة مهنية لصغار المغنين الموهوبين ، وهم يتقاضون أجوراً صغيرة خلال سنوات التمرين . وهناك جانب من دار الأوبرا الواسعة يطلق عليه اسم « لاسكالا الصغيرة » وفيه تحقق حلم من أحلام « توسكانينى » ألا وهو إقامة حفلات أوبرا لجمهور صغير من المستمعين المثقفين القادرين على التقييم .

وتقدم « لاسكالا » عروضاً تمثيلية تستغرق مائتى ليلة فى العام ، أغلبها تحجز تذاكره مقدماً . ويستمر موسم الأوبرا من أول ديسمبر حتى منتصف يونية ، وتوجد مواسم أقصر للبالية السيمفونى . وجمهور مستمعى « لاسكالا » يثق بآرائه الشخصية ويعبر عنها بحرية تامة ، وأحياناً يحتدم النقاش بين السيدات والسادة الجالسين فى ثياب السهرة ، ولا توجد رقابة فى الصالة ، فمنذ سنوات قليلة حدث أن طوح أحد السادة من اللوج بحذائه إلى المسرح فى لحظة عدم استحسان . والجمهور يتمتع بالقدرة على تذوق اللحن ؛ وبحس درامى ، ومن الممكن أن يثير جارك بدندنته للحن الذى يغنيه « التينور » . وهو أمر لا يمكن أن يحدث فى الجو الانفعالى الأكثر هدوءاً والذى يشيع بإحدى دور الأوبرا الألمانية ، إلا أن حماسة الإيطاليين تصيب الآخرين بالعدوى ، إذ كثيراً ما يحدث أن الزائر القادم من إحدى البقاع الشمالية حيث تعود على النظام الصارم ، سرعان ما يجد نفسه مدفوعاً إلى الدندنة هو الآخر .

● أوبرا الدولة بفينا :

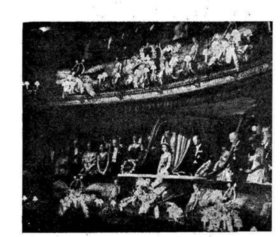
فى نهاية الحرب الماضية ، وبعد عشر سنوات من البؤس والخوف ، بدأ أهل فينا يعيدون بناء أوبرا الدولة فى بلادهم التى دمرتها القنابل . واستغرق العمل عشر سنوات ؛ وبلغت التكاليف عشرة ملايين دولار . وأثناء ذلك كانت فرقة أوبرا الدولة تقدم حفلات تذكارية فى المسرح القديم المسمى بمسرح فينا وهو المسرح الذى قدمت فيه الليلة الأولى لأوبرا « فيدليو » لبتهوفن . وكانت فرقة فينا الشهيرة ، خلال سنوات الجوع والبرد، قدطورت أسلوب « موزار » الذى لا يقلد، والذى أثر فى غناء الأوبرا فى كل أنحاء العالم .

وأعيد افتتاح أوبرا الدولة فى ٥ نوفمبر سنة ١٩٥٥ ، وهو أعظم حدث مر بالنمسا فى فترة ما بعد الحرب ، وكان مهرجاناً قومياً ، وإذا كانت قلة من المواطنين هى التى استطاعت دفع مائتى دولار ثمناً للتذكرة . فإن الآلاف وقفوا خارج دار الأوبرا المحبوبة تحت رذاذ المطر البارد ، والملايين استمعوا إلى « فيدليو » بالراديو . ومع أن العرض التمثيلى كان دون المتوسط ، إلا أن الحماسة كانت شديدة . وكثير من النمساويين ، لا يذهبون أبداً إلى أوبرا الدولة ، لكن الجميع يشعرون نحوها بشعور حار وشخصى .

ومن المحتمل أن تجد بيتاً أسفل شارعك قد عاش فيه « جلوك » أو « هايدن » أو « موزار » أو « بتهوفن » أو « شوبرت » أو « فاجنر » أو

« رتشارد شتراوس » أو « ألبان برج » ، لأن حياة كبار الفنانين الخاصة ملـكية عامة ، كما أن المنازعات التى تقوم بينهم تحتل الصفحات الأولى من الصحف . فتعيين « هربرت ڤون كاريان » مديراً جـديداً للأوپرا ، بعد أن رحل سلفه « كارل بيم » رحيله العاصف ، أثار صخباً أكثر من انتخاب رئيس جمهورية النمسا الجديد .

ودائماً تباع تذاكر الأوپرا مقـدماً ، وبعض الناس يقف فى الصف طول الليل ليحصل على تذكرة . ومع ذلك فإيرادات دار الأوپرا تقل بنسبة كبيرة عن مصروفاتها ، وغالباً ما تعتمد حكومة النمسا ستة ملايين دولار سنوياً ، لإعانة فرق الدولة المسرحية ، ومعظم المبلغ ينفق على الأوپرا ، ومع ذلك فدافعو الضرائب لا يشتكون . وتقدم العروض التمثيلية كل ليلة من أول سبتمبر حتى آخر يونية (وخلال شهرى يوليه وأغسطس فى مهرجان سالزبورج) وفى أمسيات كثيرة تقدم فرقة أخرى أوپرات لموزار أوروسينى ، أو تقدم عملا حديثاً فى قاعة (رووتن سال) السفلى الجميلة بالميـدان الامبراطورى ، وأحياناً



منظر لمقصورة الملكية بالكوفنت جاردن

ما تقدم فرقة ثالثة فى موسم الصيف حفلات فى الهواء الطلق ، ويعزف بأوپرا الدولة بڤينا أعظم أوركسترا فى العالم ، فهو مكون من مجموعة من الموسيقيين الشديدى الحساسية . ويلاحظ أن مستويات التمثيل بها غير منتظمة . ففى أمسية موحلة ، ممكن أن تكون أوپرا الدولة فى غاية الرداءة ، بينما فى ليلة رائعـة قد تتفوق كل عناصر الأوپرا من موسيقى وغناء ، وفنية مسرح ، وإضاءة ، وقيادة أوركسترا وتمثيل ورقص تمتزج كلها فى وحدة رائعة .

وصالة أوپرا ڤينا لا تسع سوى ألفى شخص . وقد شهدت أول أعمال تعزف بقيادة « جوستاف مالر » و « فرانك شالك » و « ريتشارد شتراوس » كما استمعت إلى (الهـواة) من الشبان فى القاعة الرابعة ، وهى مقر عبقريات المستقبل ، قضى فيها كثير من الفنانين فترة تمرينهم ، ومن بينهم آخر مدير للأوپرا ، والمدير الحالى وهو أحـد العمد الرئيسية التى فى وسعها أن تصنع نجماً أو تحطمه .

والتردد على الأوپرا فى ڤينا ، يشبه إلى حدما التردد على الكنيسة . ومنذ طبقت قواعد « مالر » لم يعد يُسمح لأى شخص بالدخول أثناء تمثيـل الفصول . كذلك لا يُسمح أبداً لحـراس الأبواب باستخدام البطاريات ، أما الذين يأكلون الحلوى أو الذين يهمسون ، فيشبهونهم على الفور بالبرابرة الوافدين من الخارج ، حتى ولو كانوا من أقاليم النمسا . وجمهور الأوپرا فى ڤينا يتميز بقدرته على التقييم والنقد .

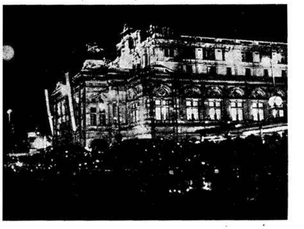
- أوپرا متروپوليتان بنيويورك

لم ينقض وقت طويل على ذلك العهـد الذى كان فيـه عشاق الأوپرا يعتبرون المتروپوليتان بنيويورك دون المستوى (برغم أنهـم لم يدخلوها أبدا) . واليوم يريد بعض عشـــاق الأوپرا

الأمريكيون أن يوجهوا بدورهم اللطمة لدور الأوبرا الأوربية . وجميع هؤلاء المتعصبين الجهلة فى كل من جانبى الأطلنطى يبالغون فى إبراز الفروق بين دور الأوبرا فى أوروبا وأمريكا، برغم أنها الآن تقدم نفس البرامج ونفس المغنين ونفس قادة الأوركسترا ونفس مديرى المسرح . فاليوم لا يوجد فى العالم إلا أقل من مائة مغن من الدرجة الأولى، وتتنافس جميع دور الأوبرا عليهم . وليس من الغريب اليوم أن تجد فناناً يغنى فى أمريكا وأوروبا فى نفس الأسبوع (وهو أمر مفيد لدفتر شيكاته ومضر لصوته) أما الأوروبيون فيعتبرون المتروبوليتان داراً «ثرية» وحالياً تنفق أوپرا المتروپوليتان وقتاً كبيراً وطاقة ضخمة فى جمع الدولارات من الأثرياء حماة الأوپرا ومن مستمعى الراديو . ومن بين كل دور الأوبرا الكبيرة فى العالم تعتبر المتروپوليتان الدار الوحيدة التى لا تحصل على إعانات عامة أياً كان نوعها . ونظراً لافتقارها إلى مخصصات مالية ثابتة ولارتفاع تكاليف العمل وأجور أصحاب الأصوات الممتازة الغالية ، نجد أن المتروپوليتان على حافة كارثة مالية . ونادراً ما تقوم بتجارب يصرف عليها بسخاء . وفى الفترة بين عامى ١٩٤٣ — ١٩٥٧ لم تقدم المتروپوليتان أية حفلة عرض أولى لأى مؤلف من نيويورك ، ونادراً كذلك ما تنجح فيها الأعمال غير المشهورة ، وإنما تقوم البرامج التى تقدمها على أوپرات من النوع الذى يضمن الإقبال على شباك التذاكر ، والذى استمع إليه كل إنسان لعدة سنوات ، ويريد أن يستمع إليه ثانية . ومع ذلك فمن عمليات التمهيد الحذرة التى تمت على أراض بكر أمكن لبعض أعمال أقل شعبية أن تخرج إخراجاً باهراً . وفى هذا الموسم أخرجت المتروپوليتان أوپرا (فوتسيك) التى وضعها « ألبان برج » . وقد يجىء الزمن الذى تقدم فيه أوپرا « سيد الغناء » لفاجنر دون أن يحذف منها شئ أو تمثل فيه أشياء صعبة وجميلة مثل أوپرا شتراوس « امرأة بلا ظل » .

والمتروپوليتان دار متناقضات كثيرة ، ككل شئ فى أمريكا ، وحفلاتها تتأرجح بشكل حاد بين السخف والتألق ، بين الارتجال وما يقرب من الكمال . ومن المحتمل أن تبدو الديكورات مدهشة أو بشعة ، على أن الأوركسترا تعزف عادة عزفاً جميلا إذا ما أتيح له قائد ماهر . أما الناحية الصوتية فهى قمة فى المتروپوليتان فما من دار أوپرا أخرى ، ولا حتى « لاسكالا » يمكنها أن تقدم فى وقت واحد أصواتاً كثيرة على مثل هذه الدرجة من النقاوة . وتستقدم المتروپوليتان أعظم المغنين من مختلف أطراف القارة الأوروبية ، كما تجمع أعظم الأصوات الأمريكية ، وعددها يزداد عاما بعد عام ، ولكن الإخراج المسرحى يفتقر فى معظمه إلى الإحساس بالوحدة ، ولا يزال الفن الجماعى ينقصه

وغالباً ما يوجه اللوم إلى كل من الإدارة واللاعبين ؛ لنقص دخل المتروپوليتان ، إلا أن أغلب اللوم يقع على عاتق جمهور المستمعين نفسه . ذلك أن رواد الأوپرا فى نيويورك (لا يعيشون) الأوپرا بالطريقة التى يعيشها أهل ميلانو أو ڤيينا . لأن قضاء



منظر خارجى لأوپرا الدولة بڤيينا

ليلة فى الأوبرا لايزال فى نظر أغلب الأمريكيين بمثابة واجب اجتماعى ، أو هو بالضبط تسلية سهرة . والأوبرا الكبيرة فن له مطالبه ، ولا يهب نفسه إلا لمن يعطونه الكثير . وطالما ظل لدينا جمهور يحضر متأخراً ، ويقضى نصف الفصل التمثيلى فى البار ، ويغادر الدار مبكراً ، فإن « المتروبوليتان » ستظل مفتقرة إلى ذلك الرحيق الأصيل الذى لايستغنى عنه عاشق الأوبرا الحقيقى .

● الـكوفنت جاردن :

أما الصعوبات التى تواجهها دار الأوبرا الملكية بلندن المسماة ، « الكوفنت جاردن » ، فهى الافتقار إلى البروڤات الكافية وإلى المناظر المخزونة ، ثم أزمة المقاعد فى القاعة ، وفى مدخل المسرح ، فضلا عن التـكاليف الباهظة ، وعدم كفاية إعانات الدولة ، والمساهمات الحاليـة التى يقدمها مجلس الفنون ، لا تكفى إلا لمساندة باليه قصير نسبياً وموسم أوبرا واحد . ولا تكاد « الـكوفنت جاردن » تخلص من أزمة إلا لتواجه أخرى ، فطالما وجدت أوبرا ، وجدت معها الأزمات الدائمة ، وأنصار الأوبرا يتعلمون كيف يواصلون حياتهم برغم تلك الأزمات .

وللكوفنت جاردن ، دار إقطاعية ، ذكرياتها كثيرة ، ولـكن تقاليدها المسرحية قليلة ، فلا يزال بها سعاة فى سترة المسرح الرسمية ، يمسكون بالستار وهو مفتوح بينما ينحنى الفنانون . والدار قائمة فى سوق الخضار والفاكهة بلندن ، وغالباً ما تسند إلى جدرانها صناديق البرتقال والجزر . والإنجليزى ليس مجنون أوبرا ، كالنمساوى أو الإيطالى ، فالإنجليز يعتبرون الـكوفنت جاردن نوعاً من التقاليد ، لكنهم على اتفاق على أنه يجب الاحتفاظ بها كقلعة قديمة فى البلد .

ولا يمكن مقارنة أوركسترا الكوفنت جاردن ، بأوركسترا السيمفونى الإنجليزى فآلات النفخ النحاسية والخشبية جيدة ، ولكن آلاتها الوترية تفتقر إلى التاوين والدفء . وفنية المسرح جيدة جداً فى أغلب الأحيان ، إلا أنه من النادر أن يكون الغناء ممتازاً ، إلا فى حالة مجىء مغنين أجانب ، أو حينما يمثل فنانون انجليز تحت قيادة قائد أوركسترا مرموق . أما المستمعون فلا يبدو عليهم أبداً أنهم ينفعلون على أى صورة . سواء كان التمثيل فى غاية الجودة أو فى غاية السوء . وغالباً ما يشكو الممثلون من صعوبة قيام صلة بينهم وبين مستمعيهم . لكن جمهور أوبرا لندن من جانب آخر فى غاية الأدب ، ولا يتورط فى الأخطاء التى يمكن أن تحدث هزات عنيفة فى ڤينا ، ولا يخرج على النظام كما يحدث فى « ميلانو » إنهم يصغون بتركيز تام ، ولايفلت زمامهم أثناء مقطوعات البيانو الحارة التى تتخلل الأوبرا . ولا يقص أحدهم على الآخر قصة (ريجوليتو) بينما « جيلدا » تغنى ألحانها ، والتصفيق ودرجة حماس الفرقة باردان بالنسبة لمستوى القارة الأوربية ومستويات أمريكا .

● أوبرا بيرويت :

أما الدار الباڤارية فتقدم فيما أعتقد أكثر أنواع التجارب ثراء فى المسرح المعاصر ، فالمناخ رطب ، أما مبنى دار التمثيل فليس له أسلوب عمارة ، إنه مبنى من الطوب الأحمر ، كذلك العرض المسرحى لا يبدو متقناً دائماً . ولقد كان « ڤيلاند » ، و « ڤولفجانج فاجنر » يصطدمان هناك بمشاكل الإدارة ، فهناك التكاليف الدائمة الارتفاع ، والإعانات غير الثابتة والتنافس الشديد ، والندرة المستمرة فى الأصوات الفاجنرية القوية القادرة على تنفيذ مطالب « رتشارد فاجنر » الصوتية التى تفوق قدرة البشر .

ذلك أن كل شيء في بيرويت مبالغ فيه : تمثيل لا نهاية له ، فترات استراحة طويلة ، نقاوة مدهشة في القاعة ، مقاعد رهيبة . لكن الجو الفني يحرك طاقة المتفرج والحماسة تنتقل إليه بالعدوى ، والتوتر يستولى عليه ، ولا يوجد «روتين» من أي نوع ، لأن «الروتين» هو العدو الرئيسي للأوبرا الجيدة . فكل إنسان في حالة انفعال ، ويلعب دوره أفضل من المستوى العادي بقليل ، وهو الأمر الذي يظهر الفارق بين اللعب الجيد واللعب العظيم .

وفي أي أوبرا أخرى ، لا يمكن أن تجد أوركسترا ، لا يشكو حينما يستمر أداء أوبرا : « سيد الغناء » أو « كريستان وايزولت » أو « بارسيفال » لثلاث ليال متوالية تبدأ في السابعة مساء لتنتهي حوالى الثانية والنصف صباحاً . وليالي « الحلقات الأربع » لا زالت أهم ما يقدمه المهرجان من حفلات (حيث يقدم أوبرا بارسيفال أيضاً وعملين آخرين لفاجنر) إنها دوى هائل ، ومنذ أول مناظر أوبرا « ذهب الراين » حينما يبدو أن مياه الراين تجتاح المسرح والصالة حتى المنظر الختامي في أوبرا « آلهة الشفق » توجد لحظات من الجمال العظيم . ذلك أن ما يفعله « ڤيلاندڤاجنر » بمسرح فارغ دائرى وبأضواء قليلة في « بارسيڤال » لهو سحر ودرس لا ينسى لمصممي المسرح ولدعائمه وجمهوره ، لكنه يفشل مع ذلك في خلق روح العمل ، ولم يحقق أحفاد « ڤاجنر » حلم الجد « رتشارد » بمسرح الفن الكامل ، بل منحوا حياة جديدة لعمل الجد الذي أوشك أن يصبح قديماً بعض الشيء . وإخراج « ڤيلاندڤاجنر » لأوبرا «بارسيڤال» بسيط ومباشر وموجه إلى أبناء هذا الجيل ، وإذا ما قورن بالطرق الرتيبة لإخراجها في المسارح الأخرى لبدا كالكشف الفني ، ذلك أن أوبرا بيرويت تمثل منتهى الدقة ، فأقل حركة مسرحية تخطط وتدرب وتنفذ بدقة تامة . وحركات الممثلين تتسق في زمن أدائها مع عزف الأوركسترا الجميل ، وهو أوركسترا مغطى تحت خشبة المسرح .

● أوبرا باريس

أكثر دور الأوبرا الكبرى في العالم زخرفة وآخرها في الأهمية ، وهي تمثل مبنى فخما ارستوقراطيا ، قلما يوحي مظهره بأنه دار للموسيقى ، ذلك أن الأوبرا في فرنسا لم تصبح أبداً فناً قومياً ، ولا يسهم المسرح القومي ، في حياة الأوبرا بشيء مما يسهم به في حياة الأدب أو السياسة أو فن الطهي . وأغلب الفرنسيين يعتبرون الأوبرا متحفا موسيقياً . والدار باعتبارها مبنى شيد على طراز القصور القديمة ، تعتبر من معالم العاصمة . وقد وضع « دچان لويس شارل جارنيه » مهندس العمارة في عهد الإمبراطورية الثانية ، في مبنى الأوبرا كل شيء جيد وباهظ التكاليف وربما بالغ في ذلك بعض الشيء . وعلى الرغم من كل الأبهة ، ومن تألق الرخام والتماثيل ، ودرجات السلم الفاخرة ، فإنك تشعر بشيء من البرود ، حينما تجلس أخيراً في قاعة الاستماع الفاخرة ، فلن يلهيك شيء مما يحدث بين المسرح والأوركسترا والمستمعين .

وبباريس يوجد أوركسترا من الدرجة الأولى ، لكنه لا يوجد في الأوبرا . فقواد الاوكسترا والموسيقيون والمغنون ومديرو المسرح ، يمضون في روتينهم برخاوة لا يمكن التساهل فيها لو حدثت في نادي « مونمارتر » الليلي أو في مطبخ «البرج الفضي» وإمكانيات المسرح والباليه إمكانيات هائلة والباليه جيد جداً ، لكن هذا هو كل شيء ، وبالفرقة بعض المغنين المجيدين ، إلا أنه لا يبذل أي مجهود لصهرهم في مجموعة . فالبيروقراطيون يشرفون على الأوبرا (وكذلك يشرفون على الدار الأصغر والأكثر أهمية ؛ الأوبرا كوميك) والأزمات كثيرة الحدوث والإضرابات تتكرر بين وقت وآخر ، والمنازعات الحادة والاتهامات مستمرة ، وغالباً ما تغلق الأوبرا أبوابها . والبرامج التي تقدمها عارية وتقليدية : أوبرا « فاوست » لجونو هي أكثر الأعمال شعبية ، ومن

الممكن أن تمثل مرتين فى الأسبوع ، حسب طاقة الجمهور ، وقد يرجع ذلك إلى أن « ريتشارد ڤاجنر » ، قد عومل معاملة سيئة فى باريس (حيث قضى بضعة أسابيع فى السجن متهماً بعدم تسديد ديونه) وإلى الفضيحة التى أعقبت إخفاق أوبرا « تانهوزر » سنة ١٨٦١ . وتوجد الآن جمعية أصدقاء ڤاجنر بباريس ، تقدم لها دار الأوبرا كل عام أوبرا « حلقة النبلاء » ، وتقوم فرقة ألمانية بتقديمها بقيادة (Knappertsbusch) أعظم مايسترو معاصر لموسيقى ڤاجنر .

ولقد حققت أوبرا باريس شهرة كبيرة ، بعد أن أخرج (لون شانى) فيلم « شبح الأوبرا » وبسبب حفلات الرقص التى تقضيها بين الحين والحفلات الخيرية الفخمة ، ولأنها قد أصبحت من أكثر مبانى العالم التى يرغب الناس فى التقاط صور لها .

إن كل إنسان يريد أن يذهب إلى باريس ، ولكن هل قابلت واحداً يريد الذهاب إلى هناك بسبب الأوبرا ؟

● أوبرا الدولة بألمانيا الشرقية

إن دار أوبرا الدولة الألمانية القديمة فى القطاع الشرقى لألمانيا المنقسمة ، هى أهم مكان للعروض المسرحية فى ألمانيا الشرقية ، وهى فى الأغلب أهم دار أوبرا فى الدول الاشتراكية . وقد افتتحت عام ١٧٤٢ أثناء حكم فردريك الأعظم ، وكانت مثالا رقيقاً لأسلوب الطراز البرلينى بوجهاتها الكلاسيكية الدقيقة . وأثناء حرب السنوات السبع أغلقت الدار ثم تحولت أثناء احتلال نابليون لألمانيا إلى مخزن للخبز وفى عام ١٨٤٣ احترقت الأوبرا لكن سرعان ما أعيد بناؤها ، وبعد نهاية القرن الماضى أصبحت إحدى دور الأوبرا الرئيسية فى العالم . وقد تولى قيادة الأوركسترا فيها « سوك » و « شتراوس » و « لابير » و « بليخ » و « فورت فانجلر » . وخلال العهد النازى وضع « جورنج » دار أوبرا الدولة تحت رعايته. وحينما أصابتها قوات الطيران الإنجليزية بالقنابل عام ١٩٤١ ، أصدر « جورنج » أوامره بأن يعاد بناؤها ، وأن يعاد افتتاحها ، وبعد عام وقد تحقق ذلك بالفعل . وفى عام ١٩٤٥ ضربت بالقنابل مرة أخرى ثم أعيد بناؤها مرة أخرى بمساعدة « السوڤييت » هذه المرة .

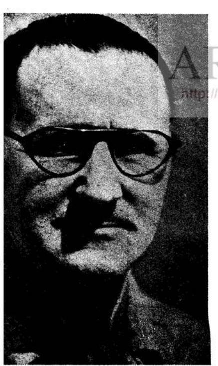
لقد أعيد تعمير المبنى القديم بإخلاص وبتركيز جديد على الرخام ، على غرار نفق سككك حديد موسكو . والأوبرا قائمة فى شارع (أونتردين لينكن) وقد كان شارعاً كبيراً فاخراً ، وأصبح الآن شارعاً مقفراً ، بين أطلال قصر ولى العهد السابق والمكتبة الملكية . وبعد رؤية كل الخرائب التى بالخارج ، يباغت المرء بالإسراف فى مرايا البلور والثريات ، والسجاجيد والرخام .

أما أوركسترا الدولة الشهير ، فله مزاياه الكبيرة ولكن صوته أقرب إلى الحدة منه إلى عذوبة المذاق ، ومع ذلك غالباً ما تكون فنية المسرح سخيفة وريفية بتلك الدعائم من الورق المضغوط الذى أقلع عن استعماله . ولكن يحدث أحياناً أن تكون ثورية ومدوية إلا أن هذا يقتصر على الأضواء والظلال ولأوبرا الدولة جدول أعمال واسع للفنانين من الشرق والغرب ، كما أن خصائص الإخراج جيدة فى المتوسط برغم أنها نادراً ما ترتفع عن المستوى العام للأوبرات الرئيسية فى الغرب . ويعمل للتمثيل بروفات متقنة ، والفنانون منظمون نظاماً دقيقاً وتدفع لهم أجور مرتفعة . وضرائب الأوبرا باهظة فى الغالب ، والتذاكر رخيصة الأسعار وهى توزع فى الغالب على جماعات العمال ، ولكن لا توجد مشاكل تتعلق بالميزانية . ومن المعروف أن الحكومة تمدها بما تحتاج إليه ، لكى تجعل منها دار أوبرا المدينة . والبرامج التى تقدمها عديدة ومثيرة للاهتمام ، إذ تمثل الأعمال الروسية والتشيكية والبولندية مع نحو عشرين عملا من أعمال « موزار » و « ڤردى » و « وبوتشينى » و « ڤاجنر » و « شتراوس » .



بقلم : اريك بنتلى
ترجمة : سمير سرحان





أرتولت برخت

« أريك بنتلى Eric Bentley أعظم ناقد مسرحى أمريكى فى هذا العصر . ولد فى بريطانيا عام ١٩١٦ وتخرج فى جامعة أكسفورد ، ثم حصل على الدكتوراه من جامعة ييل . وإلى جانب عمله كناقد مسرحى ، عمل بنتلى كمخرج للمسرحيات ، فى المسارح الكبرى بدبلن وزيوريخ ، وبرودواى . وقد كتب عدداً من المراجع الهامة فى النقد المسرحى منها : « الكاتب المسرحى مفكراً » و « فى البحث عن مسرح » .

الأسلوب الجديد ، هو الوسيلة الوحيدة للقضاء على الأسلوب المتهالك . وأسلوب « برخت » هو الأسلوب الجديد الوحيد فى المسرح الألمانى اليوم . و « برخت » لا يستمد أهميته من كونه كاتباً مسرحياً من الطراز الأول فقط . وإنما أيضاً لأن نوع المسرحيات التى يكتبها هو بالضبط ما يحتاجه المسرح اليوم . ولكى نعرف مدى ما أداه « برخت » من خدمة للمسرح ، علينا أن نعرف كيف كان ينظر إلى طريقة إخراج المسرحية . ولقد سمى برخت نفسه ، نوع المسرحيات التى يكتبها « بالمسرح الملحمى » ، على أساس أنه شكل قصصى ، وليس الشكل الدرامى المتبع فى عصرنا ، والذى فقدت فيه القصة أو الحطة المسرحية أولويتها . وكلمة « ملحمة » لها بعض القيمة الشعبية ، ولهذا فهى تبعث الضيق فى نفوس من يقومون على حراسة الفن الدرامى . ولكن هذه الكلمة نفسها لها بعض الخطر أحياناً ، فهى تحدد مسرح برخت بنمط معين ، وتحصره فى نطاق الغرابة والتجريب . وعندى أن مسرح برخت ، عندما يختلف عن المسرح التقليدى ، فهو يختلف على أساس من نظرية معقولة فى المسرح . ولقد وجد أحد النقاد تسمية موفقة لهذا المسرح فسماه : « الواقعية الملحمية » ، ولكننى أستطيع أن أبسط الأمور أكثر من ذلك فأقول : إنها « واقعية قصصية » فى المسرح .

• الديكور المسرحى

وكطريقة للإخراج المسرحى ، تقف « الواقعية القصصية » فى وسط الطريق بين الاتجاهين المتناقضين فى المسرح الحديث ، والذى يمكن أن نسميهما : الواقعية أو الطبيعية ، والرمزية . والطبيعية تؤمن بأن الغرفة على المسرح يجب أن تكون صورة حرفية للغرفة فى الحياة ، وكل ما هنالك ، أن الحائط الرابع قد رفع عنها . أما الرمزية فتضع أمامنا عدداً من الأشياء والأشكال التى تحل فى مجموعها محل الغرفة ؛ فالباب مثلا يستعاض عنه بعمودين خشبيين . و « ثورنتون ويلدر » كان ولا يزال أحد الداعين إلى الطريقة الرمزية ، ولهذا كان اهتمام النظارة فى مسرحياته ينصب أساساً على رمزية الديكور . ودعاة هذه المدرسة يقولون : إنه لا بد لدعم مستقبل المسرح من أن تحدث ثورة ضد الواقعية . أما برخت فلا يتفق مع هذا الرأى ، فهو يرى أن الاتجاه غير الواقعى يمثل خطراً فنياً . فإذا استخدمنا مثلا كرسياً على المسرح ليحل محل سيارة ، فإن هذه الحيلة تستغرق من اهتمام النظارة أكثر مما تستحق ، وقد يكون من الطبيعى أكثر أن نستخدم عربة حقيقية . و « الواقعى القصصى » لا يستخدم الغرفة كما هى فى الحياة ، كما أنه لا يحاول أن يحل الرموز محل الوقائع ، ولكنه يحاول أن يتحاشى بُعد الرمزية عن الحقيقة ، بأن يضع على المسرح أشياء حقيقية ، ولكنه يختار من بين هذه الكثرة من الأشياء ما يكفى لإقامة المشهد الواقعى .

فعند ما يقدم لنا غرفة على المسرح ، يضع لنا من الأشياء ما نستطيع أن نستدل منه على أن هذه غرفة ، ولكنه لا يضع الغرفة بأكملها فيجعلها مطابقة للغرفة فى الحياة .

وهناك فرق جوهرى بين عملية الاختيار التى يقوم بها الفنان الطبيعى ، وتلك التى يقوم بها « الواقعى القصصى » ؛ فالطبيعى يهدف إلى إعطائنا وهماً كاملا بالحقيقة ، فإذا اضطر إلى أن يختصر شيئاً من الصورة التى يقدمها ، فإنه يفعل ذلك على شريطة ألا يلاحظ النظارة أنه اختصر شيئاً . أما « الواقعى القصصى » فعندما يختصر ويختار فهو يهدف إلى أن يجعل النظارة واعين بذلك تماماً . والخلاف فى المبدأ هنا ينبع من الخلاف فى النظرة إلى المسرح ، وليس إلى الحقيقة .

الفنان الطبيعى يميل إلى القول بأن المسرح والحقيقة ضدان ، فهو يقول : إن المسرح « يوهمنا بالحقيقة » ، وهذه العبارة تعنى أن المسرح وهم ، وأن العالم خارج المسرح هو « الحقيقة » . وأنا أسمى « الواقعية القصصية » مفهوماً صحيحاً للمسرح لأنها تقول : ولماذا لا نقبل « الحقيقة » المسرحية ، لماذا لا نقبل خشبة المسرح كخشبة مسرح ، وأن نعترف بأن ما أمامنا ليس إلا أرضاً خشبية ، وليس طريقاً مرصوفاً بالأحجار ، كما نعترف بأن ظهر المسرح هو ظهر المسرح وليس السماء ؟ وعندما نسلم بهذه المشكلات الاصطلاحية ، سنجد

التبريرات الكافية لعملية الاختيار فى المناظر المسرحية التى تقدم وصفها ، وعندئذ سنرى خشبة المسرح ، كخشبة مسرح .

وانشغال «برخت» بالمشكلات الشعبية أملى عليه أن يؤكد أن هذا النوع من المسرح يحطم « الإيهام بالحقيقة» ومعظم من كتب عنه من النقاد يقولون إن « المسرح الملحمى » ليس إلا إنكاراً للقواعد الأساسية للدراما الأوروبية ، ولهذا فإن هذه الطريقة لا ترضيهم تماماً . وعندى أنهم على صواب فى اعتقادهم بأن الوهم جزء أساسى فى فن التمثيل ، وبالتالى فى المسرح بأجمعه . ولكنهم يخطئون عند ما يفترضون أن « الواقعية القصصية » تلغى الوهم كلية . فالوهم شىء نسبى ، ونسبة ضئيلة منه ليست بالضرورة أقل صلاحية — من الناحية الدرامية — من نسبة كبيرة . وعند ما يقلل برخت من نسبة الوهم فى مسرحه ، فهو لا يفقر المسرح أو يسلبه أحد أدواته ، ولكنه فى الحقيقة يحدث تفاعلا بين الشىء الواقعى (مثل الكراسى والمناضد وما إلى ذلك) وبين الإطار الصناعى (خشبة المسرح) . وقد لا تستند طريقة تصميم الديكور فى مسرح « الواقعية القصصية » إلى أسس جمالية ، ولكنها بالطبع تخضع للحكم عليها على أساس جمالى . وبعبارة أخرى ، فإن المزج الملحمى بين العوامل المسرحية وعوامل الحقيقة ليس مجرد وسيلة للصدق ، وإنما هو أيضاً فرصة لخلق نوع جديد من الجمال . فلا بد إذن من الجمع بين العوامل المسرحية وعوامل الحقيقة ، إما فى انسجام مباشر أو فى تضاد مؤثر . ومصمم المسرح هو سيد هذا الانسجام أو هـــذا التضاد . ولأن برخت لا يعتقد فى حقيقة كامنة ، أو حقيقة علوية ، أو حقيقة أكثر عمقاً ، وإنما هو يعتقد ببساطة فى الحقيقة كما هى ، فهو يقدم لنا على المسرح الأشياء كما توجد فى الحياة بكل حقيقتها وتجسيمها . وهذا يعنى أنه مهتم بجمال الأشياء وحيويتها أكثر من الطبيعيين . ولكن هـــذا المفهوم للمسرح تنشأ عنه بعض المصاعب ، فهناك الكثير من الأشياء التى قد يبغى الكاتب المسرحى تضمينها فى عمله ، ولكنه لا يستطيع أن يضعها على المسرح . فأنت لا تستطيع مثلا أن تضع شمساً أو قمراً على المسرح . هنا يجب أن نتذكر أن « الواقعية القصصية » ليست عقيدة جامدة . فإذا بدت فكرة رمزية مثلا حلا عملياً للمشكلة ، فإن الواقعى القصصى يستخدمها . فمن الممكن استخدام الرمزية كلما كانت الطبيعية مستحيلة التحقيق . ولكن إذا استخدمنا الرمز فلا يجب أن نخدع أنفسنا بأن ما أمامنا ليس رمزاً ، وإنما هو الحقيقة . وهنا أيضاً يجب الخلط بين العوامل الوظيفية والعوامل الجمالية .

- إضاءة المسرح

ومن الوجوه الهامة لهذه العملية ، كيفية إضاءة هذه الأشياء الموضوعة على المسرح . وموقف برخت هنا ينبع من موقفه العام من الحياة . وهو مرة أخرى ، موقف معتدل بين طرفى النقيض ، الإيهام الطبيعى ، والصنعة الرمزية . و « الإيهام » تقل درجته عند ما تبرز المصابيح من وراء الأغطية المصطنعة التى تحجبها عن أنظار المتفرجين . وقد تبدو هذه النقطة تافهة ، ولكنها ليست كذلك . فالواقعى القصصى الذى يعترف بأن خشبة المسرح هى خشبة مسرح ، يعترف أيضاً بأن المصباح هو مصباح .

وإذا كان المخرج الطبيعى يحاول دائماً إخفـــاء المصابيح التى تضىء له خشبة المسرح حتى يظن النظارة أن المسرح ليس مضاء بأى ضوء كهربائى أو أى أجهزة ميكانيكية أخرى ؛ فإن المخرج الرمزى يفخر بحريته فى التصرف بأضوائه ، كيفما يشاء . ولهذا نجد الإخراج غير الواقعى يغرق المسرح فى الأضواء ، وتظل الأضواء تتغير بين لحظة وأخرى حتى يتشتت انتباه النظارة . وبعضهم له غرام بأن يظلم المسرح تماماً ، وهؤلاء يقولون : « ما دامت الحقيقة لا يمكن رؤيتها فمن الأفضل أن نرى أقل ما يمكن على خشبة المسرح ! » ولكن ، من الناحية الأخرى ، إذا أراد كاتب مسرحى مثل برخت أن يلقى الضوء على الحقيقة ، وإذا كانت هذه الحقيقة تنتظر من يلقى عليها

الضوء ، فبالطبع سيكون بحاجة — إذا أخذنا بحرفية الكلام — لأن يلقى على خشبة المسرح بالكثير من الأضواء . ولهذا نجد برخت مغرماً بالأضواء الساطعة التي تغمر خشبة المسرح بأكملها . وهذه الفكرة تبدو معقولة إلى حد كاف ، ولكن المسرح اليوم يعتبرها فكرة خاطئة ، فعندما أقدمت على إخراج إحدى مسرحيات برخت ، وجدت أنهم لا يملكون من الأضواء ما يكفي لإخراج صورة يوم ساطع الشمس . وقد ذهب البعض بهذه الفكرة بعيداً إلى حد أن اهتمام المسرح أصبح لا ينصب إلا على ما هو سحري وغامض .

والواقعية القصصية تعارض الفكرة الشائعة بين معظم المخرجين المحدثين ، والتي تقول بأن الحياة تصبح أكثر إثارة للاهتمام عند ما تنطفئ الأنوار ، وهذا يمثل للواقعية القصصية مشكلة عند إخراج المناظر الليلية ، فالليل ظلام تام ، أي عدم من الناحية البصرية ، وما دام المسرح فناً بصرياً ، فالظلام التام لا يمكن أن يكون مسرحياً ، إلا إذا دام هذا الظلام لحظة أو لحظتين فقط ليتناقض تناقضاً مفاجئاً مع الضوء . وحتى الظلام النسبي يقلل من العامل البصري في المسرح ، فنجد مخرجي اليوم يختصرون المشهد الأول من « هاملت » لأنه يجري في شبه ظلام تام ، فلا يستطيع المرء أن يعبر الحوار الطويل أي اهتمام . وهذا المشهد لا يمثل ضمن الرواية إلا في حالة واحدة ، عند ما يملك أحد المخرجين من الشجاعة ما يجعله يضيء المسرح . وهنا يصبح التخلي عن الطبيعية ضرورة عملية ، فلا نضطر إلى إفساد المشهد بتمثيل الظلام تمثيلا حرفياً ، ويصبح من المعقول أن نرمز إلى الليل بأن نعلق قمراً بسلسلة من السقف . فعلينا إذن أن نتعلم كيف نستخدم الأضواء لخدمة الأغراض الرئيسية للمسرح ، وهذه الوسائل لا تحد من المظهر الطبيعي للمشهد ، ولا هي تجنح بنا إلى رمزية متطرفة .

● الممثل

والممثل هو مركز المسرحية ، ومركز الممثل هو عيناه . ونحن كنظارة ، في حاجة لأن نرى عيني الممثل ، وربما كان الممثل في حاجة لأن يرى عيوننا هي الأخرى . وإذا كان الأمر كذلك فعلينا أن نضيء أنوار الصالة هي الأخرى ، فإذا استطعنا أن نرى عيني هاملت ووجهه وجسده وما يحيط به ، وإذا استطاع هاملت بدوره أن ينظر في عيوننا وهو يقول : « أحياة أم موت ، تلك هي المسألة ؟ ! » فربما تكتسب مسرحية شكسبير وجوداً أكثر اتساعاً مما هي عليه .

ومشكلة الأضواء تفضي بنا إلى مشكلة أكبر ، وهي مشكلة البعد السيكولوجي بين الممثل والمتفرج ، بين خشبة المسرح والنظارة . وهذه المشكلة مليئة بالمتناقضات — فمسرح الإيهام يقرب المسافات بين الممثل والمتفرج أكثر مما يفعل المسرح الملحمي . فالإيهام يضطر المتفرج لأن يصبح وحدة واحدة مع شخصيات المسرحية ، وأن يتحسس طريقه خلال دروبها ، وأن يفقد نفسه في المسرحية . ومسرح الإيهام يقوم على وحدة شاملة (وحدة التمثيل ، وتصميم المناظر ، وأثاث المسرح) حتى يستطيع أن يصل إلى غاياته . فطريقة التمثيل عند ستانسلافسكي مثلا تضطر الممثل لأن يفنى في الدور ،فيساعد المتفرج على أن يتخلى عن ذاتيته ، ويعيش في المسرحية . وتصميم المناظر في المسرح الطبيعي والرمزي على السواء له من الأثر ما يخلق عالماً كاملا مكتفياً بذاته على خشبة المسرح . ومن الجهة الأخرى ، كل ما في مسرح برخت يبدو أن المقصود منه ، هو خلق مسافة بين الممثل والمتفرج .

ومن الصحيح أيضاً أن برخت لا يرتاح إلى هؤلاء الذين كانوا يهدفون في السنين الأخيرة إلى « التقريب » بين الممثل والمتفرج . فعند ما يكون الممثل قريباً جداً إلى المتفرج ، فسيصبح من الصعب عليه أن يجلس ويشاهد ما يجري على خشبة المسرح . فلا بد إذن للمتفرج من أن يكون منفصلا عن الممثل لدرجة معينة . ويجب أن يترك له الحق في أن يحتفظ بذاتيته وألا يفقدها ، فالتقريب ما بين الممثل والمتفرج لا يساعد المتفرج في شيء ، وإنما ما يساعده حقيقة هو أن يكون في مركز كأنما يشرف منه على الممثل .

● عزل المتفرج

والواقعية القصصية تقترب من النظارة — بمعنى معين — أكثر مما يفعل مسرح الإبهام . فمسرح الإبهام يظل يسير بالمتفرج حتى يحقق لديه ذلك الإبهام بالحقيقة ، ولكنه يتركه فى النهاية . والوهم عالم آخر ، سواء أكان عالم الواقع (عند الطبيعيين) أو الخيال (عند الرمزيين) أما برخت فيعترف صراحة أن المنظر عنده مقام فى نفس القاعة التى يجلس فيها النظارة ، وأن هذا المنظر مصنوع من الخشب ، تماماً مثل مقاعد الصالة ، وأنه ينتمى إلى نفس المجال الشعورى . وهذه الحقيقة لها كثير من الدلالات الفلسفية والجمالية . ذلك أن المسرح الذى لا يحمل المتفرج بعيداً إلى عوالم أخرى ، لا يتركه أبداً فى النهاية ، بل يظل معه طول الوقت ، وقد يتفوق على الاتجاهات الأخرى عند ما يقترب ما يجرى على خشبة المسرح — فى نهاية الأمر — من النظارة ، عن طريق إحداث نوع معين من « العزل » أو التفريق بينهما .

ولقد فسر هذا « العزل » وهو أحد السمات المميزة لمسرح برخت ، تفسيراً سلبياً بعض الشىء ، والسبب فى ذلك راجع إلى حد ما ، إلى أن برخت كان مشغولا جداً بتحطيم أعداء مدرسته . ولقد وصفت عملية « العزل » بأنها تميل إلى محو عنصر التشويق ، كما لو كانت تهدف أساساً إلى فقر الفن المسرحى ، عن طريق مبادئ تعليمية متعصبة . ولكن الحقيقة أن مسرح برخت يحد من هذه الأشياء ، ولا يمحوها . وهو يحد منها عن طريق وضعها جنباً إلى جنب مع ما يناقضها ، فتكون النتيجة فى النهاية إغناء إيجابياً لفن الدراما ، وإغناء للمضمون الشعورى أيضاً .

وبرخت يمارس هذا « العزل » لدرجة هائلة فى « الأم شجاعة » مثلا ، فنجد المرأة العجوز فى نهاية المسرحية ما زالت تغنى نفس الأغنية التى غنتها فى البداية ، وهذه النهاية من السهل أن تكون مثيرة للعواطف فقط ولا شىء غير ذلك ، ولكن برخت عند ما أخرج هذه المسرحية جعل صوت الأبواق العسكرية يقاطع صوت الموسيقى عند هذه النقطة . وكان هدفه من ذلك أن يمنع النظارة من سكب الدموع . وبهذه الوسيلة أيضاً ينجح برخت فى إثراء عنصر الدراما فى المشهد ، حتى يصبح أكثر اضطراماً بالحركة .

وهناك مثال آخر ربما كان أكثر دقة ، وهو من نفس المسرحية . عند ما يغنى الطباخ أغنيته التى تقول : « إلهنا قلعة جبارة » ، يمضى « كيت » الأخرس فى تمثيله الصامت ، محاولا أن يرتدى قبعة إمرأة ساقطة وحذاءها . هذا المشهد يبدو لأول وهلة كنكتة ، ولكنه تدريجياً يدعم التأثير العاطفى الذى بدأ بكبته .

وقد كتب « برخت » ذات مرة يقول : « إن قوة البلاغة فى النص المسرحى ، تقف حائلا بيننا وبين النص ذاته » ، ذلك أن الجمال فى النص المسرحى نفسه ، أو فى الشكل المسرحى عامة يزيل هذا الحائل ، وذلك بأن يخلق من الفوضى عالماً منظماً ، وهذه النظرية تفسر لنا كيف أن برخت ظل محتفظاً بشاعريته فى المسرح برغم ما تصطبغ به من صبغة تعليمية . فبواسطة هذا « العزل » بين المسرح والحياة ، تلك العملية التى يحققها الشكل ، يضيف برخت أيضاً بعض وسائل « العزل » الأخرى عمداً . ونستطيع أن نجد إحدى هذه الوسائل متمثلة بوضوح فى مسرحيته « دائرة الطباشير القوقازية » فى المشهد الذى يحس فيه « جروشا » بالرغبة فى عمل الخير ، أو بالرغبة فى إنقاذ الطفل الشريد . و « جروشا » يمثل المشهد كله دون أن يتفوه بكلمة واحدة ، بينما يقص الراوى — مستخدماً فى حديثه الضمير الثالث والزمن الماضى — ما يفعله جروشا هذا . وبهذا يحقق الراوى مع جروشا ما يقترحه برخت بالضبط فى مقالته المسماة « تكنيك جديد فى فن التمثيل » ، وذلك حتى يستطيع الممثل أن يحرر نفسه من طريقة «ستانسلافسكى» ، فإذا سمع الممثل أحداً يتكلم عن الدور الذى يؤديه ، مستخدماً الضمير الثالث ، ويتحدث عما يفعله ذلك الممثل على خشبة المسرح مستخدماً الزمن الماضى ، فستظل المسافة قائمة بينه وبين الدور الذى يؤديه ، وعندئذ لا يصبح تمثيله للدور تعبيراً عن ذاته ، وإنما كأنه تاريخ .

- استخدام الموسيقى

وعند ما يستخدم برخت هذه الحيلة فى « دائرة الطباشير » فهو يهدف أساساً إلى أن « يعزل » أفعال جروشا عنا ، حتى لا تستغرقنا العواطف . فهو إذن يستخدم الضمير الثالث ، والزمن الماضى كوسائل عزل وتفريق . والمشهد كله يقوم على الغناء . فكما يلجأ برخت إلى تضمين حواره أشعاراً حتى يقوم « بعزل » عواطف معينة ، فهو يلجأ أيضاً إلى الموسيقى . وسنلاحظ أن استخدام برخت للموسيقى كوسيلة « للعزل » هو عكس الاستخدام المسرحى للموسيقى مباشرة . فالغرض من الموسيقى فى المسرح هو تكملة الحوار ، أو تعميق جو المسرحية ، ذلك أن الموسيقى المسرحية تضاعف من تأثير النص ، فهى عاصفة فى المشاهد العاصفة ، وهادئة فى المشاهد الهادئة ، وهى تضيف « ا » إلى « ا » . أما فى مسرحيات برخت فالمفروض أن تضيف الموسيقى « ب » إلى « ا » ، وبهذا تعزل « ا » ويتم إثراء نسيج العمل المسرحى . والموسيقى تستطيع بالطبع أن تقوم بهذا العزل عن طريق قيمها الجمالية ، وفى بعض الأحيان تستطيع القيم الجمالية وحدها أن تحقق هذا العزل . ففى « الأم شجاعة » مثلا ألف « بول دسو » موسيقاه الجميلة الرقيقة لأغنية « الأخوة » التى تغنيها مومس ، برغم ما يوحى به عنوان هذه الأغنية من معان . واللحن يجسم لنا الحب النقى الذى يفضى لنا النص بنبأ انهياره . ومثل هذه الموسيقى تكون نوعاً من النقد للنص . ومثل هذا القول يمكن أن يطبق على جميع ما ألف « هانس ايزلر » لمسرحيات برخت . وقد أخرج ايزلر نظرية كاملة فى الموسيقى التصويرية للأفلام تسير على نفس النهج فى كتابه المسمى « موسيقى الأفلام » .

- اللوحة الدرامية

ولنعد إلى النقطة التى بدأنا منها بحثنا . . إن برخت شاعر أولا وأخيراً ، والكلمات هى العمود الفقرى لمسرحياته ، ولكنه أيضاً خرج علينا — نظرياً وتطبيقياً — بنوع من المسرح تلعب فيه فنون أخرى غير فن الكتابة دوراً جوهرياً ورئيسياً .

ومما يثير الاهتمام أننا نجد نفس الناقد الذى ظن أن «برخت» لا يعبر الفنون غير الكلامية فى المسرح أى اهتمام ، يلخص « الواقعية القصصية » فى جملة واحدة فيقول : « إنها تضايق النظارة فتدفعهم إلى التفكير » . وهذا التلخيص ليس خطأ تماماً ، فطرق «برخت» فى « العزل » مثلا ، تتضمن نوعاً من الحض على التفكير ، ولكن إذا لم يكن لدينا ما نقوله غير ذلك ، فسنضطر إلى أن ننتهى إلى أن «برخت» يفسد مسرحياته بأن يدخل فيها عمداً عوامل خارجية عن النص ، بقصد أن يضايق نظارته ويدفعهم إلى التفكير . ففى مسرحيات مثل « الأم شجاعة » أو « بنتيلا » أو « دائرة الطباشير » لا تضايق الفكرة النظارة حتى تدفعهم إلى التفكير ، وإنما هى « توقظ » وعيهم بالمشكلة فقط ، وهذا لا يتم عند «برخت» على حساب الفن الدرامى ، وإنما عن طريق إعادة خلق الفن الدرامى وإثرائه .

ما هى الدراما ؟ كم منا يبدو واثقاً كل الوثوق أنه يعرف الإجابة على هذا السؤال ؟ يبدو أن من يهتمون بالمسرح فى العصر الحديث يرون أن الأشكال المسرحية المبسطة التى تدور فى فلك تراث « إبسن — راسين» هى جوهر الدراما . ولكن هذا الرأى تعسفى من أساسه . فنحن نرى تعريفاً لرواية مثلا يقول : إن رواية كذا مثلا رواية « درامية » ، على أساس أنها تنتمى إلى أنماط « راسين — ابسن » ، وليس على أساس أنها تتفق مع الشكل الإليزابيثى الذى كتب فيه شكسبير .

ولنأخذ مثالا من فن آخر : إذا سألت عشرة طلاب عن اسم لوحة درامية ، فتسعة منهم سيختارون لك من اللوحات ما يمثل « موقفاً مثيراً » . ومثل هذه اللوحات « درامية » أيضاً طبقاً للمفهوم الأكاديمى . فهى بسيطة فى بنائها وليست مركبة ، كما أن لها بؤرة واحدة . ولكن اللوحات التى قد لا يطلقون عليها هذا الاسم مثل لوحات « بروجل » مثلا ، لا تقدم شيئاً

للعين التى تبحث عن انفعال سريع قوى ، ولكنها تدعو العين إلى أن تتوقف عند التفصيلات الدقيقة . والعين التى تقبل هذه الدعوة تكتشف فى اللوحة دراما بعد دراما ، حتى تكتشف فى النهاية دراما كلية تقودها إلى نظرة درامية إلى الحياة بأكملها .

والعين التى تستطيع أن تستريح إلى مثل هذه اللوحات وتجد فيها دراما قوية ، تستطيع أيضاً أن تستريح إلى مسرحيات برخت ، وتجد فيها أيضاً دراما قوية . فعند مشاهدتنا لمسرحية من مسرحياته يستطيع المرء أن يسترخى وينظر فى لذة إلى الأجزاء المختلفة التى تتكون منها خشبة المسرح ، فالعين ليست محددة ببقعة واحدة . ولأن عنصر التشويق قد أصبح فى أقل درجة ممكنة ، فإن المرء لا يسأل أبداً ماذا سيحدث بعد ذلك ، ولا يهتم المتفرج بما سيلى من مشاهد ، وإنما ينصب اهتمامه على المشهد الذى أمامه .

ويتعلم طلاب الدراما أن « الطريقة الدرامية » تعنى تحديد المادة الأولية للمسرحية فى نطاق موقف واحد ، ومجموعة صغيرة من الشخصيات ، وأن يتم إظهارهم من خلال بؤرة واحدة . ولكن «برخت» لا يتبع هذه الطريقة . فالأساس فى مسرح «برخت» ليس أن تحدد كل شىء حتى لا نترك سوى مركز الحدث ، وإنما أن نبدأ من مركز الحدث ، ثم نضيف طبقة بعد أخرى . ولهذا نجد «برخت» فى الملاحظات التى ألحقها « بأوبرا الثلاث بنسات » يسخر من الفكرة الشائعة القائلة بأن الكاتب المسرحى ، لا بد أن « يجسم » كل شىء فى شخصياته وأحداثه . وهو يقول ، لماذا لا يصبح فى مقدور الكاتب أيضاً أن يعلق من الخارج على الأحداث؟ ولهذا نرى كلمات الأغنية عند «برخت» ، تتخذ شكل تعليق مضاف إلى النص ، وتصبح الموسيقى بمثابة التعليق على الحدث الدرامى . فى « أوبرا الثلاث بنسات» نجد عناوين ساخرة تعرض على شاشة خلف المسرح ، كما تعرض لوحات « لجورج جروز » لا تمثل شيئاً ورد ذكره فى المسرحية . وفى « سيدة ستزوان الفاضلة » تعلق الشخصية على الأحداث عن طريق المنولوجات الجانبية التى تلقى بالشعر . . وهكذا .

ومن التعسف أن نطلب من مثل هذا النوع من الدراما ، أن تكون الحركة فيه سريعة وليست بطيئة ، وأن يكون مركزاً وليس شاملا . ولكننا لكى نضمن أن يقبل النقاد على مثل هذه الدراما لا بد أن نحدث ثورة فى النقد المسرحى . وبرغم ذلك ، فكما أن هناك موسيقى هادئة إلى جانب الموسيقى الصاخبة ، وكما أن هناك موسيقى بطيئة الحركة إلى جانب الموسيقى السريعة الحركة ، فهناك أيضاً دراما بطيئة وهادئة . وهذا لا يعنى أن مسرحيات برخت كلها بطيئة وهادئة . ولكن عند ما يقول بعض الناس إن « الأم شجاعة » بها دراما فى بعض الأجزاء ، فمعنى هذا أنهم لا يطلقون كلمة « درامى » إلا على المشاهد السريعة الحركة ، والصاخبة .

ومسرحيات «برخت» تستلزم من النظارة أن تكون نظرتهم الدرامية أكثر اتساعاً ؛ هذه النظرة التى كانت لأجدادنا أكثر مما هى لمعاصرينا . فمنهج برخت فى المسرح هو — فى أغلب الأحوال — رجعة إلى التقاليد القديمة التى كانت تحلق دائماً فوق رأس الدراما المعاصرة . وربما أحدثت كتابات برخت النقدية الأولى نوعاً من سوء الفهم ، عند ما كان يصر دائماً على استخدام كلمة « درامى » بينما يؤكد أنه يخرج على قواعد أرسطو . أما بالنسبة لاصطلاح « الواقعية القصصية » فهو لا يتفق مع نظرية «أرسطو» فى التراجيديا لأن نظرة «برخت» ليست تراجيدية فى جوهرها . ولا نعلم ما إذا كان برخت يتفق مع نظرية «أرسطو» فى الكوميديا ، ولكن «أريستوفانيس» قد مارس نوعاً من الدراما شبيهاً جداً بدراما « برخت » .

وإذا أردنا أن نبحث عن الحيوية الفكرية للمسرح الألمانى اليوم ، فسنجد «برخت» . وبرخت كما سبق أن قلت ، لا يستمد أهميته من مسرحياته وحدها .

وفى النهاية أقول أن مسرح الواقعية القصصية يشترك فى العديد من الصفات مع مسرح الماضى البعيد ، أكثر من مسرح اليوم أو الأمس .



السينما المصرية في عشر سنوات

بقلم
أحمد كامل مرسى

قرأت فى الأيام الأخيرة مقالا بعنوان « تفاؤل » للدكتور « حسين فوزى » ، فأعجبت به إعجاباً شديداً وتمنيت لو اطلع عليه كل فنان وأديب يحرص على أداء الرسالة السامية المطلوبة منه ، فى مثل هذه الفترة التى نمر بها اليوم . وقد عرض الدكتور « حسين فوزى » فى مقاله هذا ، عرضاً موجزاً ودقيقاً فى الوقت نفسه للفنون والآداب فى عهد الثورة ، وما حققته من نجاح أو فشل ، لتدعيم سياسة هذا العهد الجديد ، ومسايرة التطور الخلاق المبدع الدافع إلى كل ما هو حق وخير وجميل . وقد أعلن رأيه بصراحة فى السينما ، فقال بالحرف الواحد :

« ... وما لبثت السينما أن أصبحت فناً رخيصاً تافهاً ، منتفخاً كالطبل الأجوف . ودعك من القصص التاريخى ، وتصوير الأمجاد ، فالأمر أعمق من مجرد تصوير الوقائع والأحداث . ولا يكفى هنا المصور البارع ، وعندنا من هذا قلة ممتازة حقاً ، ولا القصة – وبين ظهرانينا أفذاذ فى الفن القصصى – إنما هناك فن التعبير بالسينما ، فما برح عندنا واقفاً عند حدود (تصوير القصة) كما تصور الكتب . ثمة وسائل للتعبير بهذا الفن الجديد ، فى القرن العشرين ، وما زالت عندنا بدائية ساذجة لأنها تجهل – إلا القليل القديم – ما وصل إليه فن السينما من أساليب التعبير وبخاصة فى اليابان والسويد وإيطاليا وفرنسا والمكسيك . وأنه من الخير أن نعبر بصراحة عن خيبة أملنا حتى اليوم فى إنتاجنا السينمائى » .

هذه هى كلمة الدكتور « حسين فوزى » فى السينما لدينا ، أطلقها مدوية صارخة دون لف أو دوران ، بعد أن انقضت تسعة أعوام على ميلاد الثورة . ولا شك أن الدكتور « فوزى » من كبار رجال الفن والأدب فى العالم العربى ، الذين يدينون بالنزاهة ، والصدق والإيمان فيما يذهبون إليه من رأى . وهو وإن كان غير سينمائى ، ولم يسبق له التعرض لشئون السينما فى قليل أو كثير ، إلا أنه استطاع أن يحس بالداء ، وأن يضع يده على العلة ، وأن يعلن رأيه فى وضوح وصراحة لا تخلو من القسوة والمرارة ، التى سيضيق بها ويثور عليها عدد غير قليل من العاملين فى الحقل السينمائى .

ولو حاولت بوصفى أحد السينمائيين القدامى مناقشة هذه الكلمة ، والرد على هذا الاتهام ، واستعراض العوامل والأسباب التى دفعت بالسينما إلى هذا المصير ،

لاحتجت إلى صفحات وصفحات ، أعرض فيها قصة تاريخ السينما لدينا منذ البداية . متى نشأت ؟ وكيف تطورت ؟ وما هي الخطوات التي مرت بها خلال ٣٥ عاماً ؟ . . . ومثل هذا الموضوع يحتاج إلى كتاب ضخم ، يوضح كل شيء في أمانة وصدق ، ويذكر لمن أحسن حسناته ، ولمن أساء سيئاته ، بالدليل والبرهان والتحليل . وإنه لأمر شاق وعسير ، ويحتاج إلى وقت طويل . ولهذا أكتفي اليوم بعرض سريع جامع للخطوات التي مرت بها السينما في هذه الفترة الحاسمة ، من تاريخ بلادنا العزيزة ، أي منذ عام ١٩٥١ حتى هذا العام على وجه التحديد .

هناك أخطاء وقع فيها السينمائيون ، وهناك أخطاء وقع فيها المسؤولون في الدولة . ومن العدل أن أتكلم بصراحة كما تكلم الدكتور «فوزي» ، فأذكر ما للسينما وما عليها بصدق وأمانة ، وأنا أعبر هذه السنوات العشر .

● رأى في السينما

يقيناً أن السينما لدينا لم تتفاعل التفاعل المنشود مع الأحداث ، التي مرت بها البلاد في هذه السنوات ، منذ قيام الثورة حتى اليوم . ويقيناً أن السينما لدينا قد تطورت في المظهر دون الجوهر ، وتقدمت من الناحية الصناعية دون الناحية المعنوية ، كما تطورت السينما في



ماجدة في فيلم « جميلة بوحريد »



أحمد بدرخان

العالم . فأحرزت انتصارات عدة . وجدير بالناس أن يفرحوا بالانتصارات العلمية التى أحرزتها صناعة السينما ، سواء لدينا أم لديهم ، فقد انتقلت من الصامت إلى الناطق ، ومن أسود وأبيض إلى الألوان البراقة ، ومن الشاشة العادية إلى الشاشة المفرطحة . . . ونحن بدورنا أسهمنا فى كل هذه المظاهر دون الاهتمام باللب والأعماق . ولكن الأصوات كانت تعلو هنا وهناك ، وتشن الهجوم على الإسراف فى التعلق بالتطور الصناعى ، والتمادى فيه . ومن بين هذه الأصوات صوت الناقد السينمائى المعروف « رينيه بازين » الذى هاجم انحراف السينما عن حقيقة رسالتها ، ومفهوم الفيلم ، وذلك عام ١٩٥٥ وقال :

« إن السينما قد تطورت صناعياً ، تطورت آلاتها ومعداتها وعدساتها وأدوات التسجيل والتحميض والمونتاج والعرض . إن الحديد والتروس والمسامير هى التى تطورت شكلا وحجماً ووظيفة . وإن السينما قد أصبحت فعلا صناعة بحتة وتجارة خالصة ، يسيطر عليها أصحاب رؤوس المال ، أى أنها أصبحت تتطور مستهدفة أرخص وسائل الإنتاج وأسرعها ، وأحسن الوسائل للدعاية والاستغلال . ولكن فى مقابل هذا لم تتطور السينما كفن ورسالة بنفس السرعة ونفس الإحساس والاهتمام . . .

قامت هذه المعركة ، وما زالت مشتعلة الأوار بين أنصار الرأى القائل بأن السينما علم وصناعة وتجارة ، وبين أنصار الرأى الذى لا ينكر ما فى السينما من علم وصناعة وتجارة ، ولكنه ينظر إليها بعين الاهتمام كخير أداة لنشر المعرفة بين الناس ، وأنها فن وأدب وذوق وأخلاق . . . وأن خطرها يفوق أثر المطبعة ، التى دفعت بالإنسانية إلى الأمام دفعات قوية ومفيدة ، فهى مدرسة شعبية حقاً ، وقد صرح أحد رجال الدين فى الخارج بما يلى :

« السينما مدرسة شعبية بمعنى الكلمة ، ولا يمكننا اليوم اكتشاف عامل جديد له من قوة التأثير على الجماهير مثل ما للسينما » .

وفى رأيى أن السينما ليست أداة للمتعة والتسلية ، ليست تجارة بحتة أو صناعة خالصة ، وإلا انتهت إلى التهريج والإسفاف والسطحية والارتجال . إنما السينما رسالة ومهنة ضخمة البنيان ، وفن رفيع متعدد الأعماق وعلى الفنان السينمائى أن يقدم أفلامه من أجل خير الإنسان والحياة . ولا قيمة للحياة بدون الإنسان ، الإنسان صاحب الضمير الحى والنفس الطاهرة والفكر المستنير ، الإنسان الذى يفيض قلبه بالمحبة والخير والإيمان ، ويقدر المسؤولية والواجب نحو بلده ، ونحو أخيه الإنسان ، ويعرف متى تنتهى حريته لتبدأ حرية جاره ، فلا حقد أو كراهية ، ولا خطف أو اعتداء ، ولا خوف أو تضليل ، ولا نفاق أو فساد . . . إلى آخر هذه الصفات الخيرة ، التى تجعلنا جميعاً نعيش كأخوة

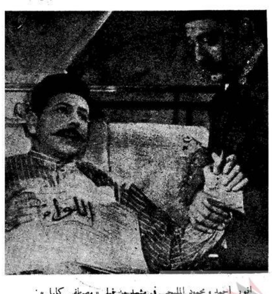
فى هذا الكون ، ويكون الفرد فى عون الفرد ، والشعب فى خدمة الشعب .

هذه هى رسالة المخلصين من الفنانين والمجاهدين والمصلحين ، لخلق حياة أفضل ، تعتمد على الثقة والحياد الإيجابى وعدم الانحياز . وهذه هى حقيقة وجوهر فلسفة بطلنا الحبيب الرئيس جمال عبد الناصر

● من قصص البطولة

الفنان يجب أن يتوفر فيه صفاء القلب وطهارة النفس ورجاحة العقل ورقة الحس وشعلة الذكاء ويقظة الضمير ورغبة العمل الحر الشريف والإصرار على تحقيق ما يقتنع به . ولقد تجمعت كل هذه الصفات فى الزميل « أحمد بدرخان » . ولا عجب فهو فى طليعة رواد السينما الأوائل كمخرج ، ومحرر للموضوعات الفنية فى الصحف والمجلات ، وهو أول من وضع كتاباً له قيمة فنية عن السينما . وهو اليوم يشغل منصب المستشار الفنى بمؤسسة دعم السينما ، فضلا عن قيامه بالتدريس فى معهد السينما التابع لوزارة الثقافة والإرشاد ، وهو عضو فى أكثر من لجنة من اللجان الفنية التى تبحث شئون السينما داخل البلاد وخارجها .

وقصة البطولة هى قصة إنتاج فيلم « مصطفى كامل » والبطل الحقيقى هو مخرج الفيلم أحمد بدرخان . ويجدر بكل سينمائى أن يحيى فيه بطولة الفنان الشريف وتضحيته ، فقد فكر فى ضرورة الخروج عن الموضوعات المألوفة فى الأفلام ، ورأى أن الفيلم سجل تاريخى ورسالة هادفة ، يجب أن يتدم لنا صفحات من تاريخنا الوطنى ، وأن يعرض علينا نماذج من الأبطال الشرفاء ، الذين جاهدوا طويلا ، وضحوا كثيراً فى سبيل استقلال هذا الوطن ، وتحرير هذا الشعب . فاختار شخصية « مصطفى كامل » لتكون موضوع فيلم جديد . . . وذهب يطرق أبواب الشركات والمنتجين ، يعرض عليهم الفكرة ، ويدافع عنها بحرارة وإيمان ، لكن أحداً لم يقتنع بالفكرة ، بل نصحه الكثيرون بالإقلاع عن



أنور أحمد ومحمود المليجى فى مشهد من فيلم « مصطفى كامل »

إخراج هذا الفيلم ، لما يحيط به من مشاكل وعوائق . . وكانت الرقابة من جانب آخر تثنى عزيمته ، فتعترض على هذا الموقف فى السيناريو ، وتبتر الحوار فى موقف آخر ، وتسوف فى إعطائه التصريح لإنتاج الفيلم . ولكن بدرخان وهو الفنان الشريف ، كان يزداد إيماناً بالموضوع يوماً بعد يوم ، وعاماً بعد عام . . . وأخيرا بعد كل هذه الصعاب والعراقيل ، أقدم على إنتاج الفيلم على حسابه الخاص . وبدأ التصوير فى جو غريب من الإرهاب والتهديد . فقد أنذره البعض بأن الرقابة فى استطاعتها أن تمنع عرض الفيلم فى النهاية ، ولكنه لم يتأثر بكل هذا لأنه كان يؤمن إيماناً صادقاً ، أنه يعمل عملا فنياً صحيحاً ، وأنه يحاول بعمله هذا تطوير الأفلام إلى هذا الاتجاه الجديد من الموضوعات ، الجديرة بالتقدير والاهتمام . سواء من الدولة أو الجمهور أو رجال الصحافة والنقد الفنى .

ومرت الأيام وجاءت اللحظة الحرجة عندما عرض الفيلم على الرقابة . فرفضت التصريح بعرضه ،



شكرى سرحان ومريم فخر الدين فى مشهد من فيلم « رد قلبى »

دون إبداء الأسباب ، وحاول صاحب الفيلم عدة محاولات دون فائدة ، فاضطر مرغماً أن يلتزم الصمت والصبر لعل وعسى ... وأراد الله أن يجزى هذا الفنان الشريف على بطولته وإقدامه وصبره وتضحيته .. وقامت ثورة الضباط الأحرار ، وطوحت بالملكية والطغيان والاستبداد ، وكل القوى الظالمة المظلمة ، التى كانت تقف فى طريق كل راغب فى إصلاح أو توجيه أو تبصير ، وتعترض طريق كل من يحاول تعبئة الشعور العام ، وبعث الوعى القومى .. جاءت الثورة فأطلقت سراح الفيلم المقبوض عليه ، وصرحت بعرضه ... لكن الظروف كانت غير مواتية ، ولم يلق الفيلم النجاح الذى كان ينتظره ، ومرت عليه الصحافة والنقد الفنى مر الكرام ، وأخذ عليه البعض هنات صغيرة تافهة ، لا يخلو منها أى عمل فنى هو الأول فى نوعه ... وهو علامة من العلامات فى طريق وعر طويل المدى . وتراكمت الديون على الزميل « بدرخان » وبدأ يترنح من أثر الصدمة وخيبة الأمل ، لكنه تماسك وصمد واكتفى بأنه أرضى ضميره الفنى ، وحقق الحلم الذى كان يرجوه ، وأنه خط الطريق ولفت الأنظار إلى ما يجب أن يكون عليه الفيلم النظيف . وقامت وزارة الثقافة والإرشاد واشترت عدة نسخ من فيلم « مصطفى كامل » لعرضه على الطلبة والطالبات فى المدارس ، وفى الوحدات السينمائية فى الهيئات المختلفة .

إن الموقف الذى وقفه بدرخان فى إصراره على إنتاج فيلم « مصطفى كامل » برغم هذه الموانع والعراقيل ، يعد بلا نزاع موقفاً من أروع مواقف البطولة والكفاح من أجل تحقيق فكرة شريفة ، ولو أن بعض السينمائيين المخلصين والفنانين الشرفاء حاولوا الانتباه إلى هذه اللفتة النبيلة وهذا الاتجاه الجديد .. وتابعوا الطريق الذى خطه بدرخان من دمه وأعصابه ، لتدافعت الأفلام ذات القيمة الموضوعية والفكرية والفنية

والقومية إلى الوجود ، ولأثبتت وجودها وسط هذا السيل الجارف من الأفلام الهزيلة التافهة ، التي تعتمد على مجرد التسلية والترويح ، وشغل وقت الفراغ ، وكسب المال .

● فن الهرولة

كانت السينما وما زالت تعرض وتعالج المناظر والمشاكل البالية من العهد القديم ، والتي سبق ظهورها في أفلامنا المحلية مراراً وتكراراً ، مناظر الرقص الخليع والحب الرخيص ، القتل والإجرام ، الاعتداء على العرض وعمليات الحمل والإجهاض ، الميسر والقمار والشراب ، علاقة المرأة بأكثر من رجل بطريق غير شرعي ، حياة «البلطجية» والأشرار ، وقوع الشبان في حبائل الشيطان ، تقليد البنات الصغيرات للراقصات الماجنات . . . كل هذا يتم عرضه بشكل مثير وجذاب يلفت إليه الأنظار . وهنا تكون الخطورة على الأخلاق العامة والقضاء على المعاني السامية في المعاملات بين الناس .

هذا فضلا عن نقص الاستوديوهات ، واستهلاك المعدات ، وعدم صيانة الآلات أو تجديدها ، وإهمال الأفراد والشركات لرغبة التجديد ، أو التطور ، أو البحث عن الحقيقة ، ومحاولة خلق أسلوب جديد للتعبير السينمائي .

إن الدستور العام للإنتاج السينمائي هو السرعة والارتجال وكثرة عدد الأفلام سنوياً ، دون النظر إلى الموضوع أو المضمون أو الأسلوب .. وهذا هو « فن الهرولة » لا دراسة ولا مراجعة ، لا قيمة للتحضير والإعداد ، وإنما يتفاخر بعض السينمائيين على البعض الآخر ، بأنهم أخرجوا أفلامهم في مدة قصيرة ، وأن هذه الأفلام درت الأرباح الوفيرة . لكن ما الفائدة التي جناها المجتمع من وراء هذا ؟ لا شيء ، لا شيء مطلقاً . ولا عجب أن يزداد سوء الأخلاق والانحلال بين الناس .

هذا القول لا ينطبق على كل أفلامنا المحلية بطبيعة الحال . ومن الخير أن نذكر فضل وجهود فئة قليلة ومتفرقة من السينمائيين والشركات ، حاولت أن تقدم إنتاجاً مشرفاً وفيلماً نظيفاً ، يعالج حقيقة مشاكل الأسرة والحياة ، ويعرض علينا صفحات من كفاح الملايين ؛ الفلاح في أرضه ، والعامل في مصنعه ، والطبقة المتوسطة في إقامة دعائم الحياة الكريمة . لكن



مريم فخر الدين في مشهد آخر من فيلم «رد قلبي»

هذه قلة نادرة ، أما معظم الإنتاج السينمائى فينطبق عليه هذا القول . ويجد القارئ فى الدليل الذى يصدره المركز الكاثوليكى المصرى للسينما البرهان والحجة على صدق هذا الاتهام .

لندع هذا الآن ولنراجع الحساب مع أفلامنا المحلية فى السنوات العشر الأخيرة بوجه عام .

إن عدد الأفلام التى ظهرت فيما بين ١٩٥١ — ١٩٦١ تبلغ ٥٠٠ فيلم ، بينما بلغ عدد الأفلام الأجنبية على اختلاف لغاتها وبلادها ثلاثة آلاف ، أى ما يعادل ستة أضعاف الإنتاج المحلى . ومن الملاحظ أن جمهور الفيلم المحلى بدأ يتناقص تدريجياً ، عاماً بعد عام ، فى الوقت الذى احتفظت فيه الأفلام الأجنبية بجمهورها ، إن لم يكن قد ازداد .

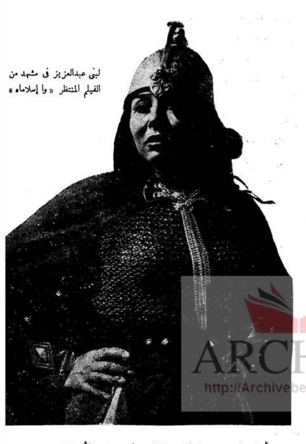
وإذا نحن حاولنا بحث هذه الظاهرة ، عرفنا الأسباب التى أدت إلى هذه النتيجة المؤسفة ، وهى الاستمرار على تطبيق دستور فن الهرولة فى الإنتاج السينمائى . إن السرعة والارتجال تؤديان حتماً إلى السطحية والإسفاف . ولنضرب مثلا على صدق ما نقول بفيلم « الكمساريات الفاتنات » . وهو فيلم تم التفكير فيه ، وتصويره ، وإعداده للعرض فى فترة لا تتعدى الشهر . . . هذه سرعة جنونية لا تبشر بخير أو أية فائدة . وكل هذا خوفاً من أن يقدم منتج آخر أو مخرج آخر على معالجة هذه الفكرة فى فيلم ، ولا نزاع ؛ أن الفكرة كانت فكرة طريفة ومبتكرة فى ذلك الحين .

ومن الطبيعى أن الفرق يكون كبيراً وواضحاً ، وأن النتائج تكون مختلفة كل الاختلاف بين إنتاج فيلم بهذه الطريقة ، وبين إنتاج الفيلم نفسه بطريقة منظمة ومدروسة . إن الفيلم الذى يتم التفكير فيه وكتابته ، ووضع حواره وأغانيه ، وإجراء التعاقد مع الأبطال والفنانين والاستوديو ، ثم يبدأ تصويره وإتمام كل المراحل الفنية الدقيقة التى يمر بها أى فيلم ، ليكون معداً للعرض على الستار الفضى . . كل هذا يتم فى فترة قصيرة لا تتجاوز الشهر الواحد . لا نزاع أن مثل هذا الفيلم لا يمكن أن يكون شيئاً مذكوراً . فالواقع الذى لا شك فيه أن مثل هذا الفيلم ، أو أى فيلم آخر ، يحتاج إلى ثلاثة شهور على الأقل إن لم يكن أكثر ، لإتمام كل هذه العمليات والخطوات بشكل معقول . وقد يعتبر الفنان الأصيل أن مثل هذه المدة لا تغنى شيئاً فى إخراج فيلم ، تتوفر فيه الدقة والفن والمنطق والنظافة والذوق العام .

وما دام فن الهرولة هو المسيطر على الإنتاج السينمائى ، كان من الطبيعى أن حالة أفلامنا تسير من سيئ إلى أسوأ ، ويضج الجمهور ويفر من مشاهدة الأفلام المحلية ، ويرتمى فى أحضان الأفلام الأجنبية .

فى الوقت الذى تعلو فيه شكوى السينمائيين ، يطلبون العون والنجدة من الحكومة ، لمواجهة هذا الخطر ؛ خطر الكساد وهبوط الإيرادات ، والواقع أنه لو عاد السينمائيون بضمائرهم وذكرياتهم إلى الوراء قليلا ، وحاولوا مراجعة أعمالهم وأنفسهم ونياتهم ، لتبينوا أنهم هم الذين تجنوا على صناعة السينما ، وهى صناعة طيعة ، كانت تدر عليهم الأرباح والشهرة والصيت ، ولكنهم خانوا الأمانة .

كنا فى الماضى نخطو قدماً فى الطريق السليم لإنتاج أفلام فنية وناجحة ونظيفة . كنا نهتم بالإعداد والدراسة والتحضير والمراجعة . . . إلخ . وكانت الدموع والعرق والعمل الشاق المتواصل ، وكانت المحبة والتعاون بين كل المشتركين فى الفيلم ، فنعطى كل ذى حق حقه ؛ وكنا ننتظر الوقت الكافى لإتمام كل مرحلة من المراحل الفنية ، وكنا نعرف الحد بين الحق والواجب وفى كلمة واحدة كانت السينما مهنة ورسالة ، وكان التجويد والإتقان رائدنا فى كل الأفلام ، سواء الهزلية منها أم الجدية . لم نكن نعرف فن اليوم ؛ فن الهرولة هذا ؟ !



لبنى عبدالعزيز فى مشهد من الفيلم المنتظر «وا إسلاماه»

والدليل على صدق ما أقول ، هو هذه الأفلام المشرفة فى تاريخ إنتاجنا السينمائى ، والتى بقيت على مر الزمان مثل : «العزيمة» و «إلى الأبد» و «الدكتور» و «سى عمر» و «دنانير» و «فاطمة» و «هذا جناه أبى» و «النائب العام» و «غروب» و «أمير الانتقام» و «رصاصة فى القلب» وسلسلة أفلام «ليلى مراد» وأفلام «راقية إبراهيم» . . . إلى آخر هذه القائمة من الأفلام الممتازة ، التى كانت ، وما زالت مفخرة إنتاجنا السينمائى . ولا عجب فإن إعداد فيلم من هذه الأفلام وإخراجه ، كان يستغرق مدة ستة شهور وهى مدة قابلة للزيادة والنقصان .

● بعيداً عن الشمس

يقيناً إن السينما لدينا تخلفت عن ركب الحضارة والتطور والوعى الجديد . فقد قامت الثورة ، وتطورت من عام إلى عام ، وفى كل عام تضع القوانين والتشريعات الجديدة ، وفى كل عام تعلن النظم والتوجيهات الثورية . كل هذا من أجل خير البلاد ، ومن أجل صالح الأفراد . ولو أننا قمنا بمقارنة فاحصة دقيقة بين ما قامت به الثورة من تطورات خلاقة وإعادة البناء فى حياتنا الاجتماعية والزراعية والصناعية ، سواء فى الريف أم المدينة ، وبين ما قدمته السينما من أفلام . . لبرزت هذه الحقيقة الواقعة وهى أن السينما قد تخلفت .

قد يعتذر بعض السينمائيين بحجة أنهم يعدون أعمالهم الفنية قبل تنفيذها بأعوام ، فلا يمكن والحالة هذه الانتقال بسرعة وسهولة من النظام القديم إلى النظام الجديد . ولكنها حجة واهية ، فقد مضت الأعوام ، ولم يظهر الرائع الجليل من الأفلام ، التى تدفع عنهم هذا الاتهام .

ما زالت السينما لدينا تعرض الموضوعات البالية بالأسلوب القديم . وفى بعض الأحيان يحاول الفنان إقحام عدة جمل فى الحوار أو بعض الأغنيات التى تشيد بأمجاد الثورة وبطولة رجالها . وفى بعض الأحيان الأخرى يتعرض الفيلم لأعمال ظلم رجال الإقطاع واستبدادهم بفئة الأجراء والفقراء والضعفاء . . وكفاح هذه الفئة المسكينة ومقاومتها للظلم والطغيان ، لكن دون فائدة . وأخيراً وفجأة تقبل الثورة ، فينقشع الظلام ، وينتشر النور ، هكذا بقدرة قادر دون تمهيد أو رباط منطقى سليم . وإن المتفرج ليحس ببساطة أن لا رابط بين هذا العنصر الدخيل وبين أصل الموضوع . . إنه أسلوب ضعيف البنيان ، عديم الإقناع . هدفه الحيلة والرغبة فى التظاهر بأن صناعة السينما قد تأثرت بالثورة وتفاعلت بأحداثها الجليلة . هذا نوع من التظاهر

بالمشاركة والتفاعل مع أهداف الثورة ، دون التعرض للجذور والأعماق . وهذا الرأى لا ينطبق — بطبيعة الحال — على جميع الأفلام التى ظهرت فى السنوات العشر الأخيرة ، وإنما ينطبق على معظم إنتاجنا السينمائى .

لنعرض عرضاً سريعاً ما قامت به الثورة من تطورات وأعمال فى هذه السنوات : طرد الملك . محاربة الفساد بثالوثه الأبدى : الفقر والمرض والجهل . القضاء على الإقطاع واستغلال النفوذ . إلغاء الأحزاب . الاتحاد والنظام والعمل . مقاومة الظلم والطغيان . إقامة العدل والمساواة . الإصلاح الزراعى . توزيع الأراضى على الأجراء المعدمين . تأميم قناة السويس . رد الاعتداء الغادر وبطولة بورسعيد . الوحدة القومية . العروبة . العدالة الاجتماعية . الكرامة الإنسانية الاشتراكية . الديمقراطية . الحرية . التعاون . المحبة . التضحية والفداء . ماضى الشرق وحاضره . آسيا . أفريقيا . الحياد الإيجابى . عدم الانحياز . الإيمان بقيمة الإنسان . رفع مستوى الحياة .

ولنعرض إنتاجنا السينمائى فى هذه الفترة . إن عدد الأفلام التى ظهرت فى عشرة أعوام هو ٥٠٠ فيلم . وإذا حاولنا أن نحدد الأفلام المختارة ، الجديرة بالمشاهدة والاحتفاظ بها فى مكتبة الفيلم ، لو كان لدينا مثل هذه المكتبة الفنية ، نجد أنها لا تعدو ٥٠ فيلماً . وإذا حاولنا مرة أخرى أن نحدد الأفلام التى تفاعلت مع الثورة تفاعلا حقيقياً ، ولا أعنى مجرد أفلام عن الثورة أو أهداف الثورة ، لا . . . وإنما أعنى الأفلام التى تحوى مضموناً مفيداً ، وقيمة جديدة لتعبئة شعورنا العام ، وتدعيم قوميتنا العربية ، سواء كانت من التاريخ القديم أم الحديث . يؤسفنى أن أقرر بصراحة أن هذا اللون من الأفلام لا يعدو عشرة أفلام مثل : « الله معنا » ، « خالد بن الوليد » ، « مصطفى كامل » « رد قلبى » ، « صراع فى الوادى » ، « جميلة » .

وفى رأيى أن فيلم « جميلة » هو خير الأفلام المحلية ، التى ظهرت خلال هذه السنوات العشر . وهو امتداد للأسلوب الذى ابتدعه « بدرخان » فى فيلم « مصطفى كامل » بلا نزاع . هذا هو الاتجاه الجديد الذى كنت أتمنى من الأعماق ، أن يقبل المنتجون والمخرجون على تقديم نماذج منه بين الحين والحين . وأنا لا أطالب بأن تتجه السينما كلية إلى هذا الاتجاه الجديد ، لا ... وإنما أقول : إنه لو أننا تابعنا السير فى الطريق الذى خطه « بدرخان » منذ عشرة أعوام ، وأقدمنا على إخراج فيلم أو فيلمين من هذا النوع فى كل عام ، لا شك أن هذا اللون كان يتزايد عاماً بعد عام ، ولا أغالى لو قلت إن رصيدنا من هذا النوع من الأفلام كان يصـــل إلى ٥٠ فيلماً على الأقل وبسهولة ، لكن . .

لكن دعونا من كان وكنا ، فقد انتهى الماضى وولى . ولننظر إلى المستقبل ، المستقبل لنا ، المستقبل لنا نحن السينمائيين لو أردنا مخلصين أن نلاحق ركب الحضارة والتطور والبعث الجديد .

من الحقائق الثابتة أن لدينا ١٧ مليوناً من الفلاحين ، وثلاثة ملايين من العمال ، أما العشرة الملايين الباقية فهى عبارة عن الطبقة المتوسطة . يجب أن نحس بأحاسيس هذا الشعب . إن الخلق الاشتراكى الجديد ، والفن الاشتراكى الجديد ، يجب أن يدفع كل فنان إلى التعمق فى حياة كل فرد من أفراد هذا الشعب ، ومعالجة مشاكله الشخصية ، وتبصيره بطرق التعامل والتجاوب مع كل هذه النظم والتشريعات الاشتراكية الجديدة . يجب على الفنان أن يقوم بمهمة الشرح والتفسير — له ولنا — بأمانة وعمق وإخلاص ، كيف يتم تطبيق كل هذه التشريعات والقوانين الجديدة ، التى وضعت لخير الإنسان ، ورفع مستواه الاجتماعى ، وتدعيم شعوره بالحياة .

● أحلام تحققت

عندما قامت الثورة ، وبدأت ترسم التخطيط الجديد ، للحياة ولعلاقة الناس بهذا المجتمع ، قامت الهيئات والأفراد ، كل فى ميدانه وبيئته ، يدرسون الحالة الراهنة ، يكشفون عن الأدواء ، ويقترحون الدواء . فقد اقتنع الجميع بأنه لا بد من البناء والإصلاح فى كل ناحية من نواحى هذه الحياة الفاسدة .

ومن الخير أن نذكر فضل وجهود هذا النفر من السينمائيين المخلصين ، الذين عكفوا على دراسة محنة السينما ، والبحث عن وسائل العلاج ، ثم كتبوا المذكرات والمشروعات الموجزة والمفصلة ، ورفعوها إلى المسؤولين فى الدولة . وكان من بين هؤلاء السينمائيين كاتب هذا المقال والأساتذة أحمد بدرخان ، عبد الحميد زكى ، محمد جمال الدين رفعت ، فطين عبد الوهاب وغيرهم . وكانت تجول فى خيالنا أحلام وأحلام ، نرجو أن تتحقق فى يوم من الأيام .

وسرعان ما أنشئت وزارة الإرشاد القومى ، التى صارت بعد ذلك وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، لتكون حلقة اتصال بين الفن والشعب من جانب ، وبين الفن ورجال الثورة من جانب آخر . ومن الخير أن نعترف بالجهود التى بذلتها هذه الوزارة ، من أجل تطوير الفنون والآداب على اختلاف ألوانها ، ومن أجل تبصير الفنانين والأدباء بجوهر وحقيقة أهداف العهد الجديد . ويعنينا من هذه الجهود ما يتصل منها بالسينما والسينمائيين ، لقد كانت مجرد أحلام وتحققت ، وسأعرض لها فى كلمات موجزة عاجلة ، اليوم ، وفى فرصة أخرى نعود إليها ونضعها فى الميزان ، ونقول بصراحة ما لها وما عليها .

تكونت إدارة شئون السينما ، وقد صارت مؤسسة دعم السينما أخيراً ، وهى تقوم بعمل جميع أفلام المعرفة (الأفلام التسجيلية) التى تنتجها الوزارات المختلفة . وهى تقوم بتنسيق وتوجيه عملية الإنتاج السينمائى بوجه عام . فضلا عن تنظيم عملية الاشتراك فى المهرجانات الدولية . . . وظاهرة الاشتراك فى هذه المهرجانات ظاهرة قديمة بدأت عام ١٩٤٧ وكانت شركات الإنتاج هى التى تقوم بها بعد موافقة وزارة الشئون الاجتماعية على الفيلم المختار . واليوم تقوم مؤسسة دعم السينما مع وزارة الثقافة والإرشاد بتنظيم هذه العملية والإشراف عليها ، وبعث المندوبين الذين يمثلون الجمهورية العربية المتحدة ، سواء من الفنانين أم المسؤولين . وقد تم عرض أكثر من عشرة أفلام ، من الأفلام الطويلة والأفلام القصيرة ، فى أكثر من مهرجان . . ولا ينكر أحد الفائدة التى نجنيها من وراء اشتراكنا فى هذه المهرجانات ، وهى فائدة قومية وفنية واقتصادية .

ومن الملاحظ أن غالبية الأفلام التى فازت « بالأوسكار » فى أمريكا ، أو بالجوائز الأخرى فى المهرجانات الدولية ، لم تكن بالألوان الطبيعية ، أو بالشاشة المفرطحة أو غير ذلك من المظاهر الصناعية الخداعة التى تخطف الأبصار ، كما يظن الغافلون . الواقع أن لجان التحكيم تهتم بالجوهر والمضمون والتقدم الفنى أكثر مما تهتم بالمظهر الخارجى ، أو التقدم الصناعى ، أو الرواج التجارى .

وقامت إدارة السينما بتنظيم ندوة « الفيلم المختار » ؛ وهى عبارة عن حفلات عامة ، تعرض فيها روائع الأفلام المحلية والأجنبية مع تقديم الفيلم بكلمة عن قيمته الفنية والأدبية ، ثم تطرح المناقشة العامة بين الجمهور وبين نخبة من الفنانين وصفوة من هواة الفن السينمائى ، يناقشون هذا العمل الفنى . ويقيناً إن ندوة الفيلم المختار ، قامت بنشر الوعى السينمائى والتذوق الفنى ، بين عامة الشعب والمتفرجين من مختلف الطبقات . ولقد توقف نشاط هذه الندوة فى الأعوام الأخيرة ؛ لست أدرى لماذا ؟ . . .

أقامت الوزارة معهد السينما ، وهو حلم السينمائيين من زمن بعيد ، ويقوم بالتدريس فيه جماعة مختارة من الفنانين المصريين ، وفريق من الأساتذة الجامعيين ، وعدد من الخبراء الأجانب . ولقد مضى على إقامة هذا المعهد ثلاثة أعوام ، ولم يتم حتى اليوم إنشاء الاستوديو الخاص به ، الاستوديو المجهز بأحدث الآلات والمعدات والمخترعات الفنية ، ليقوم الطلبة والطالبات بالتجارب العملية فيه ، فقد ثبت فى جميع أنحاء العالم أن الدراسات السينمائية يجب أن تجمع بين الدراسة النظرية والدراسة العملية . ويقيناً إن إنشاء مثل هذا الاستوديو ضرورة لازمة وعاجلة ، سواء من أجل صالح المعهد أم من أجل صالح مؤسسة دعم السينما . فهى تصرف الأموال الطائلة فى إيجار الاستوديوهات والمعدات لإنتاج الأفلام المكلفة بتنفيذها والإشراف عليها .

أقامت الوزارة مسابقة لاختيار أحسن الأفلام ، وتوزيع الجوائز التقديرية على البارزين من أهل الفن والصناعة ، فى مختلف نواحى العمل السينمائى ، من إنتاج وإخراج وقصة وتصوير وتمثيل . . . إلخ . ومهما اختلفت الآراء فى الحكم على اللجان التى تقوم بتنظيم هذه المسابقات فإننا لا ننكر بأى حال من الأحوال فائدة هذه الخطوة ، من أجل رفع المستوى الفنى والأدبى والصناعى فى إنتاجنا السينمائى . ولقد سبقتنا إلى هذه الخطوة سائر الدول التى نجحت فيها صناعة السينما .

كل هذه الأعمال التى قامت بها وزارة الثقافة والإرشاد هى تحقيق للتوصيات والاقتراحات التى تقدم بها السينمائيون المخلصون إلى الضباط الأحرار ، وهى تحقيق للأحلام التى كانت تجول فى خيالنا من زمن بعيد . . . وما زالت كل هذه التنظيمات والأعمال فى أول الطريق ، وما زالت تعانى عناء شديداً من الروتين الحكومى ، ويقيناً إنها بعد فترة من الزمن ، ومع شىء من الصبر والأناة ، سوف تنمو وتزدهر ، وتستكمل كل نواحى النقص فيها .

وأرجو أن يعود المسؤولون فى وزارة الثقافة والإرشاد ، لمراجعة ما تقدم به السينمائيون من مذكرات ومشروعات ، والعمل على دراستها من جديد ، فقد يجدون أنهم أغفلوا أشياء تفيد وتدفع السينما لدينا إلى الأمام أكثر وأكثر ، أو قد يفيدون فى إصلاح وتطوير ما تم تنفيذه فعلا .

● الكابوس

الكابوس الذى يضغط على صدر المخلصين الأحرار الصادقين من السينمائيين ، ويحول دون تحقيق ما يرغبون من خير وجمال ، هو المال ، تحت اسم الروتين الحكومى حيناً ، والقوانين المالية حيناً آخر . وقد يزداد ضغط الكابوس على الصدر ، فتختنق الأنفاس ، وتنعدم الحماسة ، ويتلاشى الإيمان . . فلا يبقى أمل فى مشروعات ، أو تقدم وارتقاء ، أو خلق وابتكار .

هذا الكابوس يجب القضاء عليه ، ولا يتم القضاء عليه إلا بتوفير المال ، وتسهيل التعامل به ، والتصرف فيه ، فى حدود الميزانية والنظام المتفق عليه . المال هو العدو الأكبر للإنسان فى هذه الحياة . وأعنى الجشع فى جمع المال ، أو الخوف فى صرف المال . المال هو الذى يفسد الأفراد والجماعات ، فيهتمون بالكسب وجمع المال ، دون الاهتمام بالقيم والأخلاق ، والتجويد والإتقان .

وإنى لأعجب كيف تم لرجال الثورة أن يحطموا كل أسباب الجمود والرجعية والسدود ، التى تعترض طريق التقدم والتطور ، لخلق هذا المجتمع الجديد ، ولم يتمكنوا من القضاء على هذا الكابوس — الروتين الحكومى واللوائح المالية — الذى يقف فى طريق الفن ، ليكون حراً طليقاً ، وعندئذ يكون قوة فعالة فى بناء هذا المجتمع الجديد .

• ختـــام

ليت كل الناس تعنى بالفنون ، وتحبها وتتذوقها ، فذلك يحل الكثير من مشاكلنا ، وينير الطريق الطويل الممتد أمامنا . إن من يحس الفن ويتذوقه ، يكون إنساناً كاملا ، يتأثر ويؤثر فى البيئة التى يعيش فيها ، من قريب أو بعيد ، ويكون مواطناً صالحاً يفيد ويشارك فى بناء مجتمعنا الجديد .

يقول الرئيس الحبيب (جمال عبد الناصر) فى توضيح معالم المجتمع الجديد :

« ماذا يريد الإنسان من تعبه تحت الشمس ؟ ما جدوى كل عنائه ؟ ولماذا يروح ويجىء ويعانى ويتساقط منه العرق ؟ ويخفق قلبه بالضحك والبكاء ؟ ويحتدم حتى الغليان بالأمل الجديد ؟ . . إن لم يكن كل ذلك من أجل توفير وجود يمارس فيه كل ما هو نبيل ورائع وإنسانى . . » .

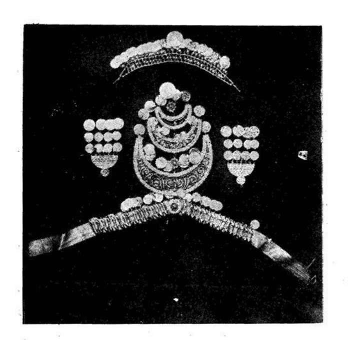
ويقيناً إن فن السينما أكثر الفنون وأهمها — كما سبق أن قال « لينين » — فى تحقيق هذه الآمال العزيزة ، ونشر هذه الرسالة الكبيرة .

ومن الخير أن أقول كلمة أخيرة لزملائى السينمائيين الذين ضاقوا بهذا البحث ، وإلى الذين يملأ قلوبهم اليأس والتشاؤم : إن الأمل قريب ، والتفاؤل غير بعيد . . . لو صدقت النية وتطهرت القلوب واشتد العزم على الإحساس بهذا الوجود ، وتقدير المسؤولية ، ورغبة التضحية . . . من أجل تدعيم رسالة السينما ، ومشاركتها للتطور والوعى الجديد . وقد قال « لوميير » العالم الفرنسى :

« السينما تقوم بدور هام وخطير فى الثقافة والتوجيه . لكنها كالطفل الضال الذى يخالط أحياناً زملاء السوء ، فيتمنى له الجميع أن يرجع إلى الطريق القويم » .

ولقد وضعت كلمة كونفشيوس فى رأس هذا الموضوع ، لأنى أومن بها كل الإيمان ، وأعتقد أنها طريق التقدم والخير والنجاح . . .

« ليس المجد ألا نسقط أبداً ، بل أن ننهض بعد كل سقطة » .



فنوننا التقليدية

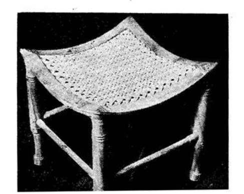
عرض دائم لامتداداتها وتطوراتها

بقلم : حامد سعيد

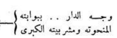
« لم يكن الفن قط فى بلادنا على هامش الحياة بل كانت فى صميمها . كانت الحياة وحدة تأتلف فيها كل نواحى النشاط ، وكان الايمان بالقيم الروحية مهما تغيرت العصور هو محورها ، طالما هى عصور مجد صاعدة .

ولن يحيا الفن هنا كما كان ، حتى يعود واحداً مع الحياة ، وحتى تعود الحياة – وقوامها الإيمان – بل حتى نرى الفن والحياة والإيمان وحدة متصلة ، أو أسماء مختلفة فى الظاهر لحقيقة واحدة فى الجوهر : هى ممارسة القيم الروحية والكشف عنها وتركيبها والشهادة لها .

هذا هو معنى الفن والحياة والإيمان ، فى هذا المكان ، خلال العصور .. هذا هو معنى التاريخ » .



من التراث الممكن إعادة نشره
.. من أدوات الحياة اليومية ..

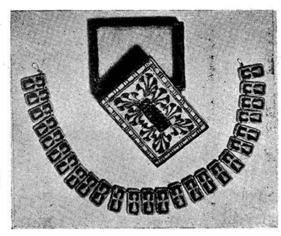


وجـه الدار .. ببوابته المنحوته ومشربيته الكبرى

« الذهب نور قدسى مصفى » لا عجب أن تفانى الفنان فى تشكيله وصياغته

لقد كان من النتائج الباهرة للنهضة العلمية المعاصرة إدراك فكرة التطور : إدراكها فى الأجرام السماوية ونشوئها ، والكائنات العضوية ، والعلوم ، والفنون ، والمجتمعات البشرية .

كانت فكرة التطور ذات سوابق فى التاريخ ، ولكنها لم تبلغ من قبل حد الوعى الموضوعى ، إلا فى هذا العصر العلمى الحديث . حيث أصبح الفكر المسيطر على الذهن الإنسانى ، هو إدراك القانون فى الداخل والخارج على السواء ، هذا هو حلم الإنسانية الجديد ، الذى تحاول النهضة العلمية التى بدأت منذ القرن السابع عشر ، فى تحقيقه عن طريق دراسة الكون والإنسان ، بادئة بالأفلاك ، ومنتهية بالنفس وآثارها فى التاريخ ، وفيما تنتجه من شتى العلوم والفنون وألوان النشاط الخارجى والخلجات الداخلية . إدراك سيطرة القانون فى تنظيم سير هذا كله ، والإيمان بأنه لا يحدث صدفة واتفاقاً ، هذا هو الحلم الكبير ، الذى يتعدى المبررات المنطقية الكافية ، ولكنه الدافع القوى وراء النظرة العلمية للأمور على اختلافها ، لأن العلم



حلى خزفى للفنانة عايدة عبدالكريم
القديم والحديث فى فن نسوى أنيق

بمفهومه الحديث إيمان بذلك النظام وسلطانه على الأحداث .

• • •

ولقد كانت السمة الغالبة على البحث الدارس للمجال الفنى للإنسان إلى ما قبل الحرب العالمية الثانية يدور أغلب ما يدور على الفرد ونشاطه ، وأصبح منذ الحرب العالمية الثانية مشغولا بالصورة الاجتماعية والتطور التاريخى أكثر من ذى قبل .

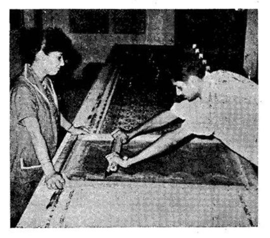
ونحن نعتقد فى قيمة النظرة العلمية الموضوعية ، وما وراءها من حلم ، ونؤمن بأهمية بحث الجانب الفردى والجانب الاجتماعى التاريخى . نؤمن بهذا كله كأساس صحيح لمواجهة واقعنا ، ومحاولة الإصلاح فيه وتوجيهه التوجيه المجدى ، لأنه التوجيه الذى يتمشى مع منطق الأحداث .

هذا الاستطراد أساس للدخول السليم إلى موضوع هذا المقال وهو « فنوننا التقليدية . امتداداتها وتطويراتها » والعرض الدائم لأبحاثها أمام الشعب حتى يتنبه وعيه بما كان ، ويتم إدراكه لما ينبغى أن يكون ، حتى يأخذ التاريخ مجراه بمعاونة منا . ويكون لنا نحن أبناء هذا الجيل شرف الإسهام فى بناء الموجة التاريخية الصاعدة فى هذه المنطقة التى انتقلت بالإنسان لأول مرة فى التاريخ من البداوة إلى الحضارة ، ورفعت لواء القيم الإنسانية عبر آلاف السنين .

• • •

تحتفظ بيئتنا بتسلسل تاريخى يكاد أن يكون فريداً من ناحية اتصاله ، وبقاء آثار منه منذ أن كانت الأرض غير الأرض والإنسان غير الإنسان ، والفن فى بدايته الأولى والحضارة فى طورها الأول . ثم الانتقال شيئاً فشيئاً من بدايات العصر الحجرى القديم حيث الصيد والجمع والحياة المتنقلة إلى اكتشاف الزراعة ، واستقرار البيت ونشوء الدولة ، وازدهار الفنون ، وتطور التاريخ بتعاقب الدول ونمو الحياة المادية والفكرية والروحية للإنسان .

وقد كان لنا خلال ذلك كله سمت وطابع ، احتفظ به إنتاجنا فى الناحية الفنية التشكيلية التى آثرناها



أثناء التنفيذ .. طباعة المنسوجات



.. وعلى منسج يعمل النساج

بالمحل الأول بين تراثنا ، لتكون الحاملة للقيم الحضارية التى حصلناها برغم ما أخذته تلك الفنون التشكيلية . خلال العصور من مختلف الصور ومتعدد الأشكال .

كان لها دوماً فى عنفوانها :

– وعى بقدسية الحياة . .

– ووعى بالقيم الأخلاقية الكبرى . .

– ووعى بالأناقة الحضارية ورهافتها . .

* * *

كانت هذه السمات الثلاث هى جوهر المحتوى الإنسانى للشكل الفنى الذى أخذته فنوننا خلال العصور الطويلة التى عاشتها الكتلة البشرية التى ننتسب إليها ، والتى تمثل صدر موجتها الصاعدة المعاصرة ، والتى فرض علينا التاريخ أن نضطلع بمسئولياتها القيادية فى شتى الميادين .

فرض علينا التاريخ هذه المسئولية فى بداية عهد جديد فى التطور التاريخى لهذه المنطقة بالذات ، ولجزء آخر كبير يمثل الأغلبية البشرية المعاصرة ،والتى كانت مثلنا تخضع لأسر الاستقلال محرومة من نعمة العمل الخلاق ، بحكم ما فرض عليها من سلطان خارجى ، انتهز فرصة أسبقيته إلى النهضة الصناعية ، والسيطرة على طرق النقل البرية والبحرية والجوية ، وعلى خامات الأرض وخيراتها ، انتهز هذا كله ليحوّل العالم إلى منفعة ، ويحول بين الغالبية البشرية وبين حقها من الحياة الحرة الكريمة ، والتى لا تتم لها كرامة إذا لم تكن بناءة خلاقة محققة لآمال الإنسان فى الحس والفكر والوجدان . .

لقد سبقنا الغرب – بل سبق العالم بأسره – لا فى نهضته العلمية فحسب بل فى نهضته الصناعية ، التى كانت نتيجة للتطبيق العلمى والتى كان لها من الأثر – برغم حداثتها – فى حياة الإنسان وتغيير معالم الحياة من حوله أكثر مما كان خلال الآلاف من السنين التى عاشها منذ أن اكتشفت الزراعة إلى الآن . ولا يضاهيها غير اكتشاف الزراعة نفسها ، والانتقال بحياة الإنسان من القتل والبداوة إلى الإنبات والاستقرار . والذى كان لنا فيه فى العالم القديم ، وجود قيادى سباق ، إلى الكثير مما هو إنسانى رائع جميل ، يلتف من حول الإنسان فيضفى على وجوده رواء ورحمة .

فى لحظتنا الحضارية هذه – التى نلحق فيها بالركب الإنسانى ، ونحرر رقابنا من التبعية ، ونمارس حقنا فى إنتاج ما نحن بحاجة إليه من ضروريات الحياة الحرة الكريمة للجميع – أصبحت الاشتراكية على اختلاف صورها فى العالم ، والعلم والتصنيع من خدامها والعاملين على تدعيمها . بينما تخلف الفن عن الإسهام بنصيبه فى هذا النشاط الإنسانى الجديد . وقبع فى مراسم الفنانين والمثالين على هامش الحياة ، نظراً لسلطان

الاستغلال المادى الذى يتحكم فى الإنتاج ، والذى لا يرى غير ما يعود عليه بالربح ، الذى هو هدفه الأساسى .

هذا فى الجانب الغربى الرأسمالى . أما الجانب الشرقى الشيوعى ، فله من الإطار الفكرى المادى ، الذى يعتمد عليه ، ما هو كفيل بألا يعترف بتلك القيم الروحية .

* * *

ولم يكن الفن قط فى بلادنا على هامش الحياة بل كان فى صميمها . كانت الحياة وحدة تأتلف فيها كل نواحى النشاط .

وكان الإيمان بالقيم الروحية مهما تغيرت العصور ، هو محورها ، طالما هى عصور مجد صاعدة .

ولن يحيا الفن هنا كما كان ، حتى يعود واحداً مع الحياة ، وحتى تعود الحياة ، وقوامها الإيمان ، بل حتى نرى الفن والحياة والإيمان وحدة متصلة ، أو أسماء مختلفة فى الظاهر لحقيقة واحدة فى الجوهر : هى ممارسة القيم الروحية ، والكشف عنها وتركيبها والشهادة لها .

هذا هو معنى الفن والحياة والإيمان ، فى هذا المكان ، خلال العصور . هذا هو معنى التاريخ .

والمستقبل رهن بالبناء عليه ، والتطور فى اتجاهه فى ظروف الحياة المعاصرة ، والتى رفضنا أن نخضع لها كما هى — عند الغير — وآلينا أن نسهم فى تشكيلها وتفسيرها والاستجابة لها ، من واقع ظروفنا وأعماقنا وعلى طريقتنا . وهذه هى الأعماق .

ووظيفة الطليعة فى هذا الجيل ، أن تساعد كتلة الشعب على الإيمان من جديد . والرؤية والشهادة ، لتلك القيم الروحية التى هى تراثه العتيد ، والتى حصلها بعنائه عبر آلاف السنين ، وعليه أن يحياها من جديد ويضيف إليها للأجيال التالية .

والطريق إلى ذلك واضح بين لا خفاء فيه :

ما زالت بين الشعب امتدادات من ذلك التراث حية باقية برغم الأحداث . علينا أن نعنى بالبحث عنها وإحاطتها بما هى جديرة به من رعاية لانعاشها ودرسها وإعادة اعتبارها بيننا جميعاً .

وبيننا من الباحثين فى المجال الفنى قلة عكفت على تراثنا تتفهمه وتستلهمه وتستجيب لظروف الحياة الجديدة من حكمة ذلك التراث . علينا أن نجمع مجهوداتها ونسلط عليها الأنوار ونحيطها بما هى جديرة به باعتبارها نواة الأمل المرجو والحلم المنشود .

وقد أمكن البدء فى تحقيق ذلك فى بيت جميل من بيوت القاهرة من القرن الثامن عشر ، هو بيت السنارى ، بحى السيدة زينب الشعبى . وهو نفس البيت الذى أقامت فيه أثناء الحملة الفرنسية مجموعة العلماء والفنانين الذين ألفوا كتاب « وصف مصر » المشهور . والذى يمكن أن يعتبر فيصلا بين عهدين : القديم التقليدى ، وسلطان التأثير الأوروبى .

من ذلك البيت يمكن أن يبدأ البعث الجديد .

* * *

والتقاليد هى حكمة الأجيال ، وخلاصة تجارب العصور . ولا تعنى لدينا الحدود والقيود والجمود ، إنما هى تيار حى متغير ينبع من اتصال البيئة بقلب الإنسان خلال العصور . فليست هى السلفية إذن ما ندعو إليه ، بل هى المحافظة على ما كسبته الإنسانية من قبل للإضافة إليه وإثرائه وتوريثه الأجيال اللاحقة ، فنكون بذلك قد أدينا الأمانة وقمنا بتحقيق معنى للحياة يضفى على الفرد وعمره القصير ، جلال التاريخ ، وأمل المستقبل ، ومعنى للحاضر تتآزر فيه الأجيال والأفراد والمواهب والخبرات نحو سعادة الإنسان الفرد ، اليوم وفى كل يوم .

لو فعلنا ذلك لأصبح التاريخ أكثر من قصص تتلى ، أو متون تقرأ ، يمارس فيها العلماء استعراض قدراتهم على البحث والعرض والتمحيص . . . لأصبح للتاريخ وظيفة لا تقل عن أهمية الوظائف الأخرى التى لأعضاء الإنسان وقدراته النفسية المعروفة .

- التاريخ ميزة للإنسان :

وفهم التاريخ بمغزاه وجـدواه وتحقيق معناه من أهداف الثقافة الحقة وصقل النفس ، وتحرير الروح .

والفن هو تلخيص للتاريخ ، يتجاوز رواية الأحداث وضبط التواريخ ، إلى الخبرة الإنسانية وزبدتها ، من القيم المتحصلة فى النفوس والمستقرة



أبحاث الكساء . .

أما الكساء فقد توفر على النهوض به الفنان خميس شحاته



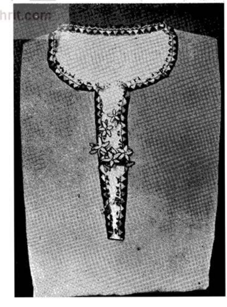
الفنان أنور عبد المولى
.. من أجلها تصنع عرائس المولد ..

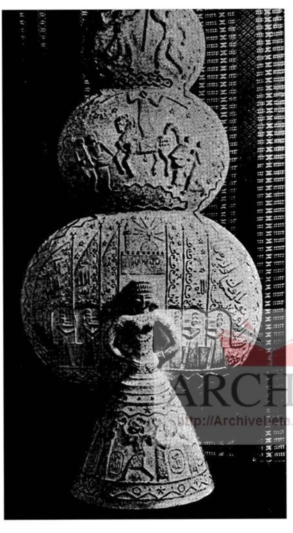
الفنان سعد كامل
.. شخصيات أسطورية شعبية ..



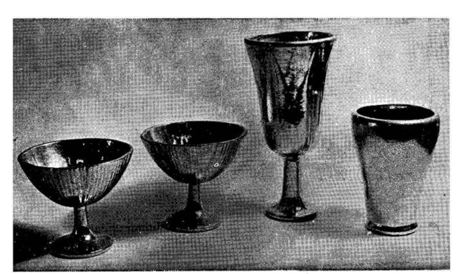


من مجموعة الأعمال التي أنتجت تحت إشراف الفنانة ثريا نصيف
.. طرافة وأناقة نادرتان ..



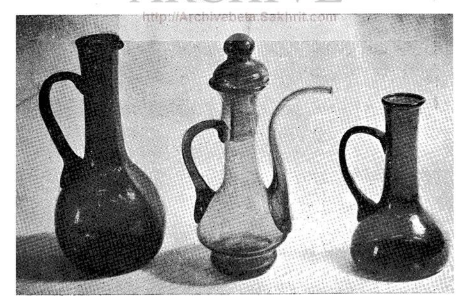


الفنان محي الدين طاهر
.. لها في دقة جسمها وانتفاخ زيها وارتفاع شموس زينتها ،
طاووسية أسطورية ..



الفنان كمال عبيـــد
مختارات من تراثنا العريض مما يصلح للاستعمال بغير افتعال اليوم

. . فنــون ذات أصــل عريق



فى الضمائر ، والتى يزخر بها الوجدان العامر ، هذا كله فى العمل الفنى الناجح من عصر كبير يلخصه ويبلوره ويهب ذخره لمن يفتح له قلبه ، ويعطيه من وقته وانتباهه ما يسمح له بأن يفعل سحره ، ويركب فى النفس المحاذية له ، خبرة النفس التى أنتجته .

العمل الفنى انتصار على المادة . انتصار للإنسان وما فيه من معادن شريفة .

والفن ليس مجموعة وصفات أو مهارات أو استعراضات ، بل هو تركيب قيم إنسانية فى الجهاز العصبى للإنسان . وعلى قدر ما يركبه العمل الفنى من قيم ، تكون قيمته .

والأعمال الفنية العديدة التى تكون تراثنا الكبير برغم اختلاف الحضارات التى تعاقبت فى هذه البلاد ، لها كما قلنا سمت وطابع . نحصناه فى ثلاث نقاط أساسية ، تلخص فى ذاتها معنى ما لنا من تاريخ ، معنى الحياة كما قرأه الإنسان فى جهاده منذ أقدم العصور إلى الآن فى هذا المكان .

وهذه النقاط الثلاث هى :

– وعى بقدسية الحياة .
– وعى بالقيم الأخلاقية الكبرى .
– ووعى بالأناقة الحضارية ورهافتها .

هذه القيم الثلاث تكون مضمون تقاليدنا الفنية ، وبتحقيقها انتصر الفن على المادة باستخدامه لها عن طريق صياغتها وتشكيلها ؛ لتقذف فى النفس بنور تلك القيم .

ولو أننا تمثلنا قطعة من الروائع التى يحفل بها تراثنا ، وتذخر بذلك المضمون ، لكنا بالفعل مواطنين جديرين بما لنا من تراث . وهذا هو ما نهدف إليه بقولنا :

« إن وظيفة الطليعة فى هذا الجيل أن تساعد كتلة الشعب على الإيمان من جديد ، والرؤية والشهادة لتلك القيم الروحية التى هى تراثه العتيد والتى حصلها بعنائه عبر آلاف السنين ، وعليه أن يحياها من جديد ويضيف إليها للأجيال التالية » .

والطليعة هم الفنانون المتمثلون لقيم تراثهم ، المستوعبون لإمكانيات بيئتهم المستجيبون لها ، المحيطون بالوعى المتاح للإنسان المعاصر ولوظيفة الإنسان الفنان فى هذا المكان ، وهم يحققون وظيفتهم بعملهم وإخلاصهم له ، وعلينا أن نفسح لهم المجال .

وذلك هو الأمل الكبير فى تلك البداية الصغيرة لبيت السنارى . هذا هو الأمل فى ذلك العرض الدائم لامتدادات وتطورات فنوننا التقليدية فى ذلك الحى الشعبى القديم ، حتى إذا نجحت التجربة أمكن أن تعمم فى الأحياء الأخرى ، بل فى أنحاء البلاد ، يقصدها الناس للتفقه فى حكمة تراثهم ومعنى جهاد الأجيال فى سبيل حياة أرفع .

* * *

فنوننا التقليدية إذن هى تلك الأعمال التى تحقق فى تشكيل مادتها تلك القيم الروحية التى تكون سمات شخصيتنا الثقافية التى كونّاها عبر الأجيال منذ بدأنا بالأدوات الحجرية ، والأوانى والمنسوجات والسلال والمبانى البدائية وقطع الأثاث ، إلى أن وصلنا إلى العمارة الحجرية الرائعة ؛ كالفن الأم الذى تجتمع فيه سائر الفنون التشكيلية ، ويعبر عن جوهرها مهما اختلفت الوظيفة وتنوعت المادة ، من الحلى ، وأدوات الزينة الشخصية إلى الكتب والأوانى والصور والأزياء ، ومختلف ما يحيط الإنسان نفسه به من أشياء يسمو بها عن طريق صياغتها إلى ذلك الأفق الروحى الذى يرفعنا إليه الفن الجميل . لا بكثرة ما ينفق عليه ، بل بعمق ما توفر فيه من حكمة حصلتها النفس البشرية خلال تجاربها فى الحياة ، ملخصة فى شكل يعبر عن وجدان .

* * *

وذلك الود الموصول بين الإنسان والطبيعة منذ أن درج على هذه الأرض ، فى رحابها الواسعة على الهضاب أول الأمر ، وعلى ضفاف النيل فيما بعد ، يتجلى فى تنوع ما اختار من مواد كثير عددها ، متنوع مذاقها للعين واللمس ، من سطح مصقول ، أو صخر محبب ، أو شفاف لا يحجب النور من داكن أو ذى بريق . ذلك الود بين الإنسان والكون من حوله الذى تجلى فى احتفاظه داخل بيته عند ما شيد ليستقر

بالبساتين وحياض الماء ، وصفحة من السماء . صورة مصغرة من الطبيعة الكبرى ،نلمسه على الدوام ، وإن توارت معالمه الظاهرة .

شيء من سر ذلك الود يؤنسنا وينعش أرواحنا كلما عاودنا الاتصال بإحدى روائع ذلك التراث . ذلك الذى يجعل العين تستقر ، والنفس تسكن ، والقلب ينشرح ، والروح تنطلق ، فى حضرة « صحن » أو « كوب » أو « قطعة من النسيج » من إنتاج ذلك الشعب القديم .

هذا الذى نتطلع إلى أن يكون مرة أخرى ، فى صور كثيرة نهبها الأجيال القادمة ؛ كما وهبتنا الأجيال السابقة الكثير . ونسرى بها عن نفوسنا عبء رتابة الحياة وآليتها ، وما تثقل به قلب الإنسان ، وتستهدى بها كنور ، ورؤية لما فى القلب من معان شريفة وأسرار .

* * *

لو أمكن الفن أن يسهم فى قومتنا الجديدة ، بأن يدخل فى حياة الناس كافة ، مع حاجيات الحياة المادية ، مطالب النفس ، وأشواق الروح ، لكان الفن قد قام بدوره وحقق المأمول فيه .

* * *

والآن لندخل بيت السنارى الذى أقامت فيه أثناء الحملة الفرنسية « ١٧٩٨ — ١٨٠١ » جماعة العلماء والفنانين الفرنسيين الذين ألفوا كتاب « وصف مصر » لنشهد فيه بداية جديدة .

* * *

حرمة البيت وقدسيته ، نطالعها ، متصفحين وجه تلك الدار القوى الأنيق ، ببوابته المنحوتة ، ومشربيته الكبرى المتماسكة الرقيقة ؛ وكأنها دوحة ذات بناء هندسى . ولندفع أمامنا فى رفق ، الباب الكبير . ذلك المقبض النحاسى المتماسك الحلقات ، الغنى بهيئته الممتلئة امتلاء ورقة النبات الرخص بعصارة الحياة .

كل ما نراه هو المدخل الصغير الحجرى ، ذو الضوء الخفيف تطل عليه النوافذ نوافذ النور ، لا نوافذ الرؤية . فى هذا المكان الظليل ، أنس للبيت وحمى للرطوبة من القيظ ، وستر للدار عن عيون المارة إذا فتح الباب .

طائر أبيض منحوت من عمل المثال الخزاف « كمال عبيد » ، يترجم عن ذلك الأمن والسلام الذى يبعثه فى أعصابنا هذا المكان .

ومن مربعات الخشب المخروط فى نافذة قائمة فى ركن من ذلك المقعد ، نرى إحدى الغرف الداخلية . وعلى منسج يعمل النساج . كم يتمشى ذلك الإحساس بالاطمئنان مع عملية النساج . ذلك الفن الذى أوحى به النبات إلى الإنسان القديم . النبات يعلم الإنسان فنون السلام . وفنوننا انبثاقات من ضمير الزرع مرتكزة على قاعدة من الحجر . الاطمئنان الذى تبعثه خضرة الزرع على صفحة الصحراء .

وعند ما نعطف إلى الممر الحجرى الكبير المستطيل المحوف ككهف قد فى صخر صامد ينفتح بعد رفق استضاءته ، فى نور وفير ، يملأ العين ، ويجذب الشعور إلى داخل المكان ، حيث نرى صحن الدار بجدرانه السامقة ، وغطائه من السماء تتوسطه نافورة .

ويطل عليه المقعد الكبير ، ومن تحته مقعد ظليل يحمل السقف فيه عامود من الرخام . من حوله ترتفع على قواعدها تماثيل حجرية رائعة من أعمال المثال « أنور عبد المولى » ، ذلك الفنان الذى أعطى نفسه لفن النحت المباشر فى الحجر كما مارسته هذه البلاد .

بسمات أمل ويقين : أوراق قليلة خضراء تتصاعد من قواديس تستند إلى الجدار . وأصوات الطيور غير المرئية تجاوب الماء والخضرة ، وتؤكد معانى الصمت والترحيب والأمان المقيم فى هذه العمارة القديمة للبيت الشرقى ؛ حيث اعتبرت المعابد بيوت الله .

وفى أحد الأبواب التى تتفتح فيها جدران الصحن ، وفى الغرفة المجاورة للنساج ، الفنان « سعد كامل » يضع من التصميمات التى يطور فيها إيحاءات الفن الشعبى فى النسيج والزجاج الملون ، وغير ذلك من وسائل التعبير التقليدية والمستحدثة .

ويدعونا باب نرقى إليه من درجات حجرية ، نصف دائرية ، وتحف به زخارف نجمية ونباتية ،

تضفى عليه سحراً وجاذبية . ولا نكاد ندفع الباب حتى تتسلمنا درجات عديدة صاعدة إلى الدور الأول .

وندخل الباب الأيمن ، فنرى أول ما نرى . . . السماء الأم كما تخيلها القدماء ، مزيج من الوضوح والخفاء ، والدقة والصفاء . حَسْم وحزم ورحمة ، وكأنها مفتاح سر ذلك الود الموصول بين الإنسان والكون الذى يدفع فى كيان الناس ذلك التفاؤل الذى لا تقوى الأحداث على مغالبته والانتصار عليه . « نوت » زوجة «جيبْ » الأرض وأم « إيزيس » و « أوزوريس » مثال المرأة والرجل ، الزوج والزوجة . وسر الاحتفال بمعانى البيت .

وإلى اليمين ، نرى على مقعد واحد كبير رجلا وامرأة ، من آلاف السنين فى هيئة تترجم أبلغ الترجمة عن قدسية البيت .

وأمامهما ، أجمل ما أخرجته العمارة المصرية الحديثة ، بيت من بيوت الله من أعمال الفنان المهندس « حسن فتحى » ، الذى آلى على نفسه أن يضرب المثل فى معنى النهوض بالريف من صميم الريف : لا بأن يفرض عليه ، بل بأن ينمى ما فيه من أصول ذات جذور عميقة ، أخنى عليها الفقر والدهر ، والجهل والإهمال ، ولكنها ما زالت تحتفظ فى أسمالها بقلب جميل . هذا هو ريفنا ، وهذا هو حالنا ، وهذا ما يمكن أن تعمله يد الإصلاح ؛ المعبد الجديد ، المسجد الإسلامى . . بيت الله ، كما بناه ذلك المعمارى التقليدى المحيط بأرفع ما وصل إليه وعى الإنسان المعاصر فى مادة الطوب الأخضر ، يردد فيه ذات القيم التى ترسلها فى كياننا « نوت » ذات النجوم والأذرع والجدائل والآذان السامعة والعيون التى لا تأخذها سنة فى مادة الجرانيت الوردية . وإلى جانب منها بيت من بيوت الناس فى الريف ، بين أحضان النخيل من عمارة ذات الفنان ، تتحقق فيه أواصر المحبة بين عمل الطبيعة وعمل الإنسان .

ثم نتقدم فى المكان لنرى خيال « نفر تارى » الرائع المنتصب فى شعور بكرامة الإنسان . إحدى روائع ذلك التراث الذى تتعاون معنا الإنسانية اليوم على الحفاظ عليه ضمن آثار النوبة ، ونرى عن يمينه وعن يساره قطعتين من الفن المصرى الحديث . إحداهما « إيزيس تداعب طفلها الطائر » من نحت مثالنا « أنور عبد المولى » . والأخرى « الفتاة الحديثة » إحدى حفيدات « نفرتارى » تمثل النهضة الحديثة فى عالم المرأة فى مجتمعنا المعاصر ، من عمل الفنان الناهض المتفرغ « محيى الدين طاهر » ، أحد الآمال فى فننا الجديد .

شراع على النيل يمر خارج صحن دار بناها فى الحجر على حافة النيل مهندسنا المعمارى « حسن فتحى » ، فيها صورة لما يمكن أن يتطور إليه تراث البيت الشرقى فى هذه الأرض .

« هاتور » إلهة الفن والمحبة والرحمة تأخذ بيد « نفرتارى » لتقدمها إلى مجمع الآلهة . صورة من الأناقة الحضارية التى يترجم عنها الشراع ، والفتاة « ونوت » ، و « إيزيس » ، والمسجد ، وكل ما تأصل بالفعل فى حكمة هذه الأجيال . « هاتور » التى ربت ابن « إيزيس » « هورس » ، والتى يعنى اسمها أنها بيت « هورس » .

ونتقدم فى المكان فى ضيافة « موت » زوجة « آمون » . خيال عميق وديع جليل أنيس أخاذ فيه ذخر الزهرة ، وجلال التاج ، ومعانى النعمة والصحة والنضج والنبل ، إحدى تلك الأعمال الفنية الصامتة التى تترجم وحدها عن فلسفة حياة . فى ظل هذه الضيافة الوارف نتأمل ما أودعه الفن من حب وتقدير لجو البيت ، حيث الألفة والمودة هى العماد : حيث الفن كاهن معبد الحياة الخاصة ، فنون الزينة ، كالشعر الغنائى ، ولكن فى الذهب والفضة والكهرمان والياقوت عقود وأساور وأقراط ذات إيحاءات شتى ، تنبعث من معين فياض بحب الحياة التى تسمو بإنسانية الإنسان لتنمو وتونع ، وبكرامة النفس الإنسانية أن تفصح وتبين بفضل ما صنعت الأيدى ، معبرة عما يجيش به القلب .

ولا نترك هذه المجموعة الجميلة من الحلى المختارة من السوق دون الإشارة إلى أعمال السيدة الفنانة « عايدة عبد الكريم » وما أضفته على الحلى الخزفية التى

كان لها حظ القيام بابتكارها وتنفيذها فى بيتها ، والتى تقابل فيها القديم والحديث فى فن نسوى أنيق .

وفى ركن المكان مقعد جليل ينتسب أصله إلى «حتب حرس» زوجة «سنفرو» وأم «خوفو» ، بانى الهرم . تنبض فيه الروح الكبيرة التى ينبض بها عصر الأهرام من سعة ونضج ويقين .

وتحف بالجدران خيالات صغيرة رشيقة لفتيات يحملن أوانى العطور وواحدة تلعب الموسيقى . مقتطفات من فن الزينة للسيدات الأنيقات من تلك العصور السحيقة التى ما زالت وكأنها الكلمة الأخيرة فى فنون الأناقة النسوية الساحرة ، والتى بدأت فى دبابيس الشعر العاجية ، السابقة للتاريخ . وما زالت بيننا إلى الآن إحدى فنوننا التقليدية الحية إلى اليوم . انبثاقات من عالم زراعى يعرف الحبة والزهرة والثمرة معرفة وجدانية مباشرة . كل هذه الأشكال الجميلة من فضل الزراعة على حياتنا وقليلا ما نتميزه .

ونرق درجا إلى غرفة صغيرة تشرف من جدرانها صور رأس الملكة «تى» فى حجر البازلت الأسود ، ترينا كم هو غنى ذلك الفن فى مدركاته لمعانى الأنوثة .

فى هذه الحجرة مجموعة من أعمال الفنان «أحمد حافظ رشدان» فى الحفر على العاج والعظم واللدائن . كلها صغيرة الجرم دقيقة الحجم ، ولكنها كبيرة سخية عظيمة فى إمداداتها : تلك السيدة البيضاء العاجية التى لا يزيد حجمها عن سنتيمترين ومحيطها على ملليمترات تقف على رأس دبوس عاجى ، ذات سحر فعال يحكم حجمها الصغير ، ودقة نحتها حتى لكأننا انتقلنا إلى عالم سحيق نرى فيه عن بعد كبير عاموداً تقف على قمته إحدى الآلهة من خيال غريب . ومهما حركنا ذلك الدبوس العاجى بين أصابعنا فإن ذلك التمثال الرقيق الكبير كامل حافل بهندسته ومعناها الغامض الأخاذ . وتلك المرأة حاملة الطيور من مادة تشبه العقيق ينفذ خلالها النور وتبلغ من الحجم ١٠ سنتيمترات ومن التأثيرات قمم الجبال ، فى إيجاز بليغ ، يجمع الكثير فى القليل ، ويسيطر بقوة الإيحاء على أبعاد الخيال . وتلك المرأة البيضاء على حافة الماء ، راكعة على ركبتيها ، مادة جذعها فى وضع أفقى ، رافعة رأسها فى وضع رأسى ، مادة ذراعها فى وضع مستقيم لتملأ جرتها ؛ تكون فى مجموع هيئتها حلماً أسطورياً تقابل فيه الإنسان والحيوان فى هضبة بيضاء يشع النور من باطنها . ذلك الفنان ، الذى هضم الفن القديم ، فى ناحية من نواحيه التى لم يتناولها النقد بعد بما تستحق من عناية وتقدير ، يسجل فى تاريخنا الفنى الحديث فصلا جديداً يذكرنا بانبثاق صروحنا الكبيرة فى النحت من بدايات العاج الصغيرة ، السابقة للتاريخ فى إحاطة بمعنى النحت الحديث ، وترحيبه بالمواد الجديدة مع الاحتفاظ بذلك الود التقليدى الحكيم مع الطبيعة ، وبقدرة فائقة على تضمين العمل المتناهى فى الصغر ، من المشاعر التى يبعثها فى النفس العمل المتناهى فى الكبر . ذلك الطاووس الأسود تحتويه راحة اليد ، ذو طاقة نحتية رائعة من دنيا الجبال .

هذه الفنون الدقيقة ، من عالم الشرق الساحر بالخيال واليدين .

وإلى الغرفة التالية ، حيث المدخل إلى القاعة الكبرى . لنقابل امتداد أناقة المرأة ، كما تظهر فى الفلاحة ، وبنت البلد ، وعروسة المولد . ستراها كما توثق نفسها بما تفننه من صنع يديها ، فى مناديل الرأس وما تضفيه على أطرافها من خيال لا حد لأشكاله وألوانه ، وما يتفتح فيه من زهر وشبه الزهر ، وبرق وما يشبه الريش ، انفعال شعبى صريح ، فيه الأبيض والسماوى والكحلى وسائر الألوان الشعبية المعروفة ، والتى كثيراً ما تستعير أسماءها مباشرة من عالم الزرع ، ولها فى مفاجآت الجمع ، ذات المفاجآت التى نعرفها فى عالم النبات ، عند ما يتفتح الساق ، فى ورقة ، أو برعم أو زهرة أو ثمرة بلون مفاجئ غريب ، ولكنه مفرح حكيم بنوعه وقدره ومكانه . ذات المنطق الذى يكسب الطيور بهجتها ، تلك الكائنات الهوائية التى يتعلم منها الإنسان ذروة الأناقة والتى تعرف الفلاحة كما تعرف بنت البلد كيف تحاكيها بذلك المنديل الموشاة أطرافه بأحلام الربيع .

ثم فى أشغال التلى باكتفائها بوحداتها التقليدية ،

المتناهية البدائية والتى تكتسب فاعلية شديدة ، تقوها بساطة التباين بين بريق التلى وظهارته الشبكية المطفأة بغير وهج أو بريق ، وشفافيتها التى تدعو الهواء إلى المشاركة مع النور فى فرحة الكل وبهجته . وكأنها تألقات النجوم ، أو انعكاسات أضواء على موجات زاخرة بغير عد .

عوالم مختلفة متباينة من الجمال الفنى ، ذات الأصالة بيننا . ما أجدرنا أن نحرص عليها من الضياع . وأن نكفل لها البقاء والاستمرار فى حيويتها لأنها فى ذات الوقت الذى تعبر فيه عن أفراح داخلية فى الأعماق ترسل على بساطتها أفراحاً فى شعاب النفس .

وكيف يكون السبيل إلى ذلك كله ؟ كيف نرعى ونغذى هذه الفنون الحية التى ينتجها أصحابها ؟ يكون ذلك بالمشاركة الوجدانية الحميمة كما نرى فى مجموعة الأعمال الشيقة التى أنتجت تحت إشراف الآنسة الفنانة « ثريا نصيف » ، التى اعتنت من زمن بوسائل التعبير الشعبية ودراستها وبعث الحياة جديدة فيها . هنا نرى نفس الصنعة ولكن على مستوى رفيع قد لا تسمح ظروف الحياة التجارية به ، ولكن فى الإمكان بعد الاطلاع على هذه الأعمال الجميلة ، أن تتبناها سيداتنا ، من جميع الطبقات ، وهن ولا شك واجدات فى ممكناتها المقترحة على طريق المثال ، والمحققة بالفعل ، طرافة وأناقة نادرتين .

هذه الشخصيات الإنسانية الجميلة التى تبعث فى النفس الكثير من مشاعر الأنس بالحياة « الفلاحة وبنت البلد » بما ترثه من خفة طبيعية وتظهره فى حركاتها الخاصة المعبرة الاصطلاحية ، المدروسة ، وما تبدعه من فنون الزينة الشخصية ، توحى إلى الفنانين الكثير : فى الأغانى والتصوير والنحت .

ونقابل هنا بين المناديل المتعددة الألوان قطعتين من النحت البارز لنيشان العروسة — فتيات مرحات فرحات رشيقات الخطو ، معبرات بحركات أذرعهن عن فيض شعورهن ، حاملات فى السلال الهدايا مغطاة ، ومعهن صغيرة تحمل الشموع ، وعلى رأسها قلل المياه ؛ فراشة صغيرة بين خيلان مزهرة ، من مواكب الحياة فى الأحياء القديمة التى ينجذب إليها المثال « محيى الدين طاهر » .

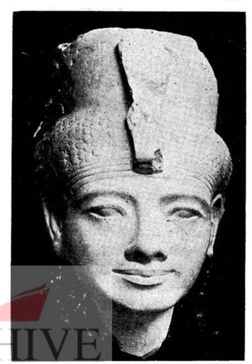
وفى مكان الصدارة من هذه الصالة تزهو « عروسة المولد » من نحته . ولها فى دقة جسمها ، وانتفاخ زيها ، وارتفاع شموس زينتها ، طاووسية أسطورية ، ورجع بدائى الوشى والموسيقى ، وثرثرة تسجل كل معالم المولد التقليدية ، وكأنما هى البؤرة الرمزية لكل تلك الأعياد .

وإلى جانب منها قطعة من نحت المثال « أنور عبد المولى » ، لفتاة صغيرة جالسة ، حديثة السن باسمة ، هى الفتاة التى من أجلها تصنع عرائس الموالد ومن أجلها تطيب الحياة فى نفوس الكثيرين من الآباء والأمهات ، لأنها تمثل الحياة المتجددة أبد الآبدين ، لا بمآسيها بل بالخلو من كدرها ، مليئة ببسماتها ووثبات نبضاتها وآمالها . نرى ذات الخيال فى صميمه وإن كان فى صور أخرى عديدة كثيرة فى فننا القديم ، فى صور الفتيات الصغيرات الجالسات بين أرجل الآباء والأمهات جالسات على الأرائك فى البيت ، أو واقفات على قوارب الصيد بين الأحراش ، أو نراهن عاريات دقيقات الأجسام سابحات حاملات أوانى العطور .

* * *

فإذا انتقلنا إلى القاعة الكبرى ، قمة البيت وهامته المرفوعة وصدره الرحب ، وأنسه الكامل ، وهدوئه الشامل وسعادته الكبرى ، يحنان أشغال نوافذه الواسعة الكبيرة ، ترنم النور ، وتلطف الهواء ، وتشعر النفس الإنسانية بكرامتها عن طريق الأسلوب المعمارى وما يركبه فيها من رفعة وصفاء .

هنا نقابل على يمين الداخل ، فوق الصفة الرخامية ، أمام النافورة ، الحلى الذهبية ، حيث الشموس والأهلة والنجوم والسلاسل ، وذكرى الثمار والورود والطيور تتشابك وتتجمع فى أغنيات تقليدية نمقتها هذه الصناعة فى صناعة الحلى الذهبية ، التى وصلت فى هذا المكان فى العصور القديمة ، ذروة بالمقياس العالمى ، كما تشهد بذلك مخلفات الزينة من أميرات وملكات العصور الأولى فى المتحف المصرى ، وما زالت إلى اليوم فى



موت زوجة آمون

رعاية الفلاحة وبنت البلد ، تحتل مكاناً عالياً بين فنوننا التقليدية الحية . الذهب نور قدسى مصفى ، فلا عجب أن تفانى الفنان فى العناية بتشكيله وصياغته .

ومثل الذهب المرمر ، من الفنون التقليدية السابقة للأسرات والحية بيننا إلى الآن ، والتى يرجع جمالها لشفوفها ، ورقة ملمسها ، وروحانية مادتها ، وإن كانت رعايتها قد انتقلت إلى الوافدين الزائرين لهذه البلاد ، كما انتقلت رعاية غيرها من فنوننا القديمة والتى يرجع الفضل فى وجودها بيننا اليوم إلى الرعاية الخارجية ، الأمر الذى سلبها فى الأغلب جوهرها وأبقى شيئاً من مظهرها مثل فنون الصدف . أما فنون النحاس والزجاج ، فإننا نتقاسم رعايتها الفاترة مع الزوار من غير أهل البلاد . وهى فنون ذات أصل عريق فى هذه المنطقة الحضارية وما يجاورها من بلاد الشرق .

فلو أننا عنينا ببعث حياتنا فنية من جديد وبدأنا بتأصيل الإناء والكساء ، لوجدنا فى ذخيرة تراثنا ، وأصالة عمقه ، وتنوعه ركيزة هائلة ونحن على أبواب التصنيع ، أى الانتاج الوفير العدد للناس كافة ، فنحن إذن فى حاجة إلى أن نتدبر ونقدر الشكل والهيئة والهندام للمصنوع الذى سنفرضه على أفراد جمهوريتنا . ومن الجميل أن يذكر دائماً أن العصور السابقة لعجلة الفخار — قد أنتجت أجمل الأوانى بمئات الألوف ، مما لا يزال محافظ عليه حتى اليوم . ومما لا يضارعه فى رهافة الوجدان الذى أملاه إنتاج حديث فى فن الإناء بالذات .

فما الذى يمنعنا أن نفيد من إنتاج مختارات من هذا الثراء العريض مما يصلح للاستعمال بغير افتعال اليوم ونستعين بالآلة على نشره وتوفيره للجميع ؟ ألسنا ننشر من الآداب القديمة المختارات الرائعة نطبعها ونحفظها ونتزود بها فى حياتنا اليومية ، فنكسبها خبرات العصور . لماذا لا يكون الأمر كذلك فى فنوننا التشكيلية التى تتناول أدوات الحياة اليومية ؟ وقد كان نشاطنا الفنى فى أساسه إثراء وتعميقاً لتلك الحياة عن طريق تلك الفنون الضرورية . كان ذلك قبل أن يكون تاريخ ، وبعد أن كان ، وبرغم تغير الحضارات . كانت الأوانى والمنسوجات وسائر المصنوعات من فيوضات الروح فى هذا المكان ، والأمر كما قلنا آنفاً ليس فيما يصرف على المصنوع من مادة ، بل يتوقف الأمر على مايتحقق فيه من إدراك . وقد كانت أوانى ما قبل التاريخ العارية من الزخرف ، الفقيرة المادة ، ثمينة رهيفة كأثمن وأرهف ما يكون .

ولدينا فى هذه القاعة إلى جانب الأوانى الجميلة المختارة من السوق لقيمتها المضاهية لقيمنا التقليدية ،

أوان لفنانين باحثين يدرسان التراث ، وينتجان فى هديه وعلى بينة من العصر .

وإن فى أعمال الفنان الخزاف « سعيد الصدر » لأستاذية جديرة بالتنويه والتقدير ، وحبذا لو توفر ذلك الفنان الممتاز على الإنتاج والإنتاج وحده ، فإنه كفيل بأن يصل بين ماضينا فى الإناء من العصور الإسلامية وحاضرنا .

أما الفنان الخزاف « كمال عبيد » فقد عاد بأبحاثه فى الإناء إلى العصور السابقة للتاريخ . وقدم لنا مجموعة من الأوانى المختارة المنتقاة من مختلف العصور ، ما توفر على إخراجه فى ثوب جديد وكأنه ترجمة عصرية لعمل قديم ، لييسر لها أن تحيا بيننا وتكون مثلا يحتذى فيما نبدع ، نجيب به ضروريات الحياة . كما قدم من الأوانى المستحدثة ما هو نتيجة لتوثيق الصلة بينه وبين ذلك المعين الوافر .

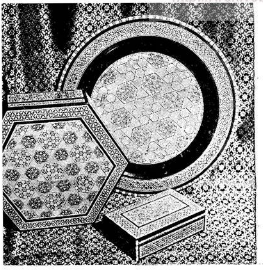
أما الكساء فقد توفر على النهوض به الفنان « خميس شحاته » فملأ أرجاء المكان وغطى جنبات القاعة الكبرى بمجموعة من إنتاجه بالاشتراك مع مجموعة قيمة من المنسوجات التقليدية التى ننتجها ، ونفخر بإنتاجها إلى اليوم .

وكان فى يسر انتقال العين من تلك المنسوجات القديمة الحية ، الغنية بموسيقاها الشرقية الأصيلة إلى أقمشته المطبوعة ما يدل على احتفاظه بالجوهر التقليدى فى تصميماته المستحدثة . وقد نشر لنا من دراساته فى تراثنا فى المنسوجات المطبوعة بعض القطع الرائعة التصميم ، فأصبح من الميسور أن نحصل من ذلك الأصل الذى لا يزيد على رقعة صغيرة فى المتحف ، على أمتار بغير حد لمن يريد ، يظهر فيها ذات التصميم بروحه أو محوراً فيه بعض الشىء ، وقد اتخذ من رباعيات الخيام مادة لبعض أعماله متبعاً فى ذلك تقاليدنا التى تجمع بين الكلمة والصورة فى الفن التشكيلى .

ونغادر القاعة الكبيرة إلى حجرة ذات طابقين يطل أعلاهما على أرضية المكان وكأنها من عالم ثان ، إذ تسيطر عليها بأضوائها الساحرة مشربية كبيرة ، ترتفع إلى سقف المكان ، المزدانة عوارضه الخشبية بأثر نقش قديم .

فى هذه الخلوة الأنيسة نرى على الجدران رأس « إخناتون » المتبتل ، وأمامه على الجدار الآخر صورة له من النحت البارز القديم مع زوجه يبتهلان إلى « آتون » . فى هذا المكان المخصص لفن الكتاب نطلع على « تسابيح أخناتون » مترجمة إلى صور مرئية قامت بها السيدة الفنانة « إحسان خليل » التى أخذت على نفسها أن تقدم لنا فى سلسلة من الأعمال التصويرية ، ما تعادل به مختارات من الشعر والأسطورة والقصص منذ البداية إلى اليوم ، لتعيد مرة أخرى فى وجداننا الألفة بين فنون الأدب وفن التصوير .

إن الكتاب ، كالبناء ، والإناء ، والكساء ، مسرح من مسارح الفن التشكيلى ، ووسيلة من الوسائل التى تتآزر فيها الحواس ، على أن ترسب فى أعماق



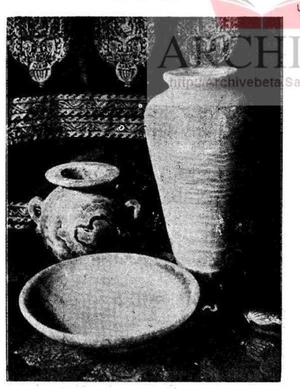
فنون الصدف والمنسوجات التقليدية الفنية



الفنان سعيد الصدر . . كفيل بأن يصل بين ماضينا فى الإناء من العصور الإسلامية وحاضرنا

. ومثل الذهب المرمر . .





النفس الغاية الكبرى من الحياة : وهى رؤية الحق أينما توجه البصر .

وفى ذات المكان الذى يكرم فيه « رجل التوحيد والنور » فى العصور القديمة نرى « القرآن » من ثلاثين جزءاً داخل صندوق أخضر موشى بنقش تقليدى مذهب من المختارات المنتقاة من السوق لاحتفاظها بالاتجاه التقليدى ، والتى استخدمت فيها الآلة لتصبح زهيدة الثمن وفى متناول الجميع — مثالا يحتذى .

وقبل أن نصل إلى الصالة التالية ، نمر فى جزء من المكان خافت الاستضاءة تتدلى من سقفه مجموعة من الفوانيس الشعبية الملونة أظهر فيها صانعها الفنان ، الزهو والاعتزاز بالإتقان والتجويد .

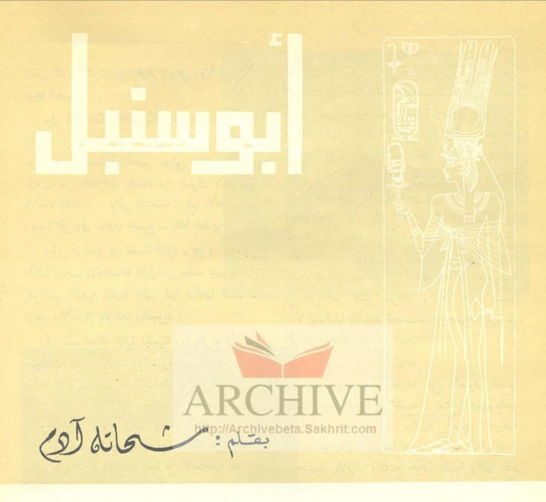
فى هذه الصالة التالية الجميلة وما يتفرع منها من حجرات نقابل أبحاث الإناء وأبحاث الكساء ، فى بساطة جدية البحث وعرض خطواته أمام الزائرين ، بما فى ذلك طرق التنفيذ ومسودات التصميم فى طبع المنسوجات . نرى كيف يتصل الفنان بالأصول التقليدية وكيف يخرج بالجديد مع المحافظة على الأسس والقيم ، ومحاولة الإضافة إليها مع الاستجابة لمطالب الحياة .

ومن هذه الصالة نخرج إلى المقعد الكبير . وقد شاهدناه أول الأمر ، داخلين صحن الدار ، والآن ونحن فيه ، نرى ، على جداره الشرقى مجموعة من اللوحات الزجاجية الملونة لشخصيات أسطورية شعبية منفذة بأسلوب فيه شعر البدائية ومناسبة للموضوع ومذاقه الخيالى الخاص . على هيئة فوانيس يشع منها النور بالليل من عمل الفنان « سعد كامل » ، وتحيط بمنصة المحدث القاص التقليدى — مثال من (الديكور) الممكن تنفيذه فى مجالات السمر التى يمكن أن نستمتع فيها بالاستماع إلى ذلك القصص الشعبى فى صورته القديمة . أو فى صور مطوّرة لها حديثة مثل ذلك العمل الأصيل الذى تعاون فيه فنانانا الكبيران الراحلان « بيرم التونسى » و « زكريا أحمد » . وهنا نلمح طرفاً من أمل آخر جدير بالرعاية . وهو تعاون الفنون — لا التشكيلية والأدبية فحسب — بل جميع الفنون مع أغراض الحياة .

* * *

وبعد فهذه بداية جديدة على الأصول القديمة العتيدة . وهى دعوة إلى الجميع : الفنانين بمجهوداتهم ودراساتهم وتجاربهم ، والعلماء بأبحاثهم التاريخية والاجتماعية بشتى صنوفها لتنوير جنبات الموضوع ، والجمهور بالإقبال والتفتح لحكمة ماضية والتنبه للقيم المتحققة فيه وإدراك مسئولية الحاضر .

وأخيراً وليس آخراً رجال الدولة — رجال المال من رجال الدولة لتقدير أهمية بناء الوجدان لبناء الإنسان

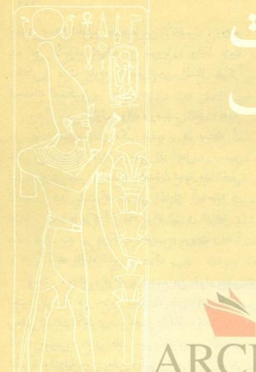


« . . وترتطم أمواج النيل بالصخر أمام « أبى سمبل » بتماثيله الضخمة . . ونقوش رمسيس على جدران المعبد تكاد تنطق وتتكلم ، وصور « نفرتارى » وتماثيلها تقف فى عظمة وكبرياء بقدها الممشوق وصدرها الرخص » .

لو أنك صعدت ذات يوم إلى الطابق العلوى من المتحف المصرى حيث تهجع مومياء ملوك الفراعنة فى صمت أبدى رهيب ، لما استطعت إلا أن تقف ، وتطيل الوقوف أمام مومياء « رمسيس الثانى » ، ذلك الملك الذى فاقت شهرته كقائد حربى شهرته كحاكم وملك ، وأصبح فى أذهان الناس رمزاً للشجاعة والجرأة والمهارة الحربية ، حتى لقد سماه علماء الآثار « رمسيس العظيم » للدور الهام الذى قام به فى تاريخ الشرق خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، فقد أعاد إلى ربوعه السلام ، وخلصه من الفتن والقلاقل ، وأبعد عنه ما أحاط به من أخطار .

انظر إلى ذلك الجسد المسجى داخل الصندوق الزجاجى ، وتأمل الشعيرات البيضاء التى تغطى رأس هذا الملك العظيم ، الذى جاوز التسعين من عمره ، واستمر يحكم ما يقرب من ستين عاماً ، ثم دع خيالك يعود بك إلى الماضى السحيق حين كان هذا الملك فى

سجل انتصارات رمسيس الثانى





ريعان شبابه يبنى ويشيد تلك العمائر الضخمة الشاهقة التى لا تزال قائمة ، تتحدث بعظمته ، ويقود ذلك الجيش القوى ، ليخوض به المعارك الطاحنة ، ليبعد الخطر المحيق بالشرق ، ويشيع فيه الأمن ، والسلام والرخاء ، فيزدهر بخيرات التجارة المتدفقة ، ويثرى بثمار الحضارة والثقافة والفن .

° ° °

كانت « مصر » قد وطدت أركان السلام ونشرت ألويته حينما ظهر شعب الحيثيين ، يثير الفتن والاضطرابات فى عهد « أخناتون » الذى شغلته فلسفته وعقيدته الدينية عن أن يصغى إلى رسائل الأمراء المتدفقة عليه ، تنبه إلى الخطر الجاثم فى الشمال . ثم آل الأمر إلى القائد المصلح « حور محب » الذى وجه جل همه إلى الإصلاح الداخلى ، وسن القوانين والتشريعات ، ليقضى على الفساد فى الداخل ، ويعيد للبلاد وحدتها التى فقدتها بسبب ثورة « أخناتون » . ثم ولى « رمسيس الأول » عرش مصر ، وأسس الأسرة التاسعة عشرة ، وتلاه « سيتى الأول » الذى تنبه للأخطار التى كانت تهدد وحدة الشرق ، وتوشك أن تعصف بأمنه ، بالسلام الذى ملأ ربوعه أكثر من قرنين . وكان

« موتلى » ملك الحيثيين قد هبط من الأناضول ، ووضع يده على الأجزاء الشمالية من سوريا ، واتخذ مدينة « قادش » ذات الموقع الاستراتيجى الممتاز مركزاً لتجمعاته العسكرية .

وبدأ « سيتى الأول » والد « رمسيس الثانى » يعمل على إعادة السلام الذى عكّر صفوه ، فلم يستطع أن يحقق من ذلك إلا قليلا ، حتى إذا اعتلى « رمسيس الثانى » عرش مصر ، أخذ يعد العدة لمواجهة هذا الخطر الزاحف ، فبدأ يثبت أقدامه على المناطق الساحلية فى الشام ، ليتخذها مركزاً لإمداد قواته التى فى الداخل ، وأقام هناك عند نهر « الكلب » قرب « بيروت » نصباً تذكارياً أرخه بالعام الرابع من حكمه .

وحشد « موتلى » قواته ، وجمع من حوله بعض الجنود المرتزقة من جزر البحر الأبيض المتوسط ، وبعض الممالك الأخرى ، وتحصن فى قلعة « قادش » ، أما « رمسيس » الثانى فقد جهز جيشه من القوات المصرية والنوبية ومن بعض « الشراونة » الذين أسرهم من قبل ، وكون من هؤلاء أربع فرق ، فرقة « آمون » ، و « رع » ، و « بتاح » ، و « ست » .

وزحف « رمسيس الثانى » فى العام الخامس من حكمه من قلعة « ثارو » (القنطرة شرق) متجهاً عبر سيناء ، ثم مر بأرض كنعان ويمم شطر الطريق الساحلى حتى وصل إلى ربوع لبنان ، ثم انحدر نحو نهر « العاصى » متقدماً فيلق آمون ، تتبعه بقية الفيالق ، وبدأ يستعد لعبور هذا النهر متجهاً نحو « قادش » .

وتحكى نصوص هذه المعركة التى سجلها « رمسيس الثانى » على جدران معابده فى « أبيدوس » و « الكرنك » و « الأقصر » و « الرمسيوم » و « أبى سمبل » ، أنه أمسك باثنين من البدو ادعيا عند استجوابهما أنهما هربا من جيش الحيثيين ، وأن هذا الجيش قد انسحب شمالا إلى حلب ، فصدق « رمسيس الثانى » رواية البدويين ، وعبر النهر على عجل .

وبلغ « رمسيس الثانى » على رأس حرسه الخاص مشارف « قادش » وقت الظهيرة ، وكان ملك الحيثيين قد أخذ يسحب قواته خفية ، كى لا يراه « رمسيس الثانى » إلى أن صار فى جنوب شرق

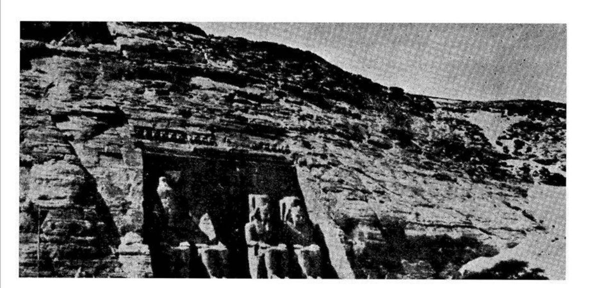
معبد أبو سمبل الصغير



المدينة ، بينما كان « رمسيس الثانى » فى الشمال الغربى منها ، وقد استقر بحرسه ومعه فيلق « آمون » ، أما الفيالق الثلاثة الأخرى ، فقد كانت لا تزال تجد فى السير نحو «قادش» . وضرب الجاسوسين اللذين أمسكت بهما طلائع الجيش المصرى ضرباً مبرحاً فأقرا بأن « موتلى » قد خبأ جميع قواته خلف المدينة ، ووقع هذا الخبر وقع الصاعقة على رأس « رمسيس الثانى » الذى أخذ يوبخ قواده وضباطه على إهمالهم فى معرفة مواقع العدو ، وأصدر أوامره إلى وزيره بأن يحضر فيلق « بتاح » على جناح السرعة — وبينما كان « رمسيس الثانى » يوبخ قادته أسرع ملك الحيثيين فعبر نهر « العاصى » جنوبى قادش ، وباغت بمركباته الحربية فيلق « رع » المكون من المشاة ، فشتت قواته التى فوجئت بهذا الهجوم ، وأسرعت بعض فلولها إلى فيلق « آمون » الذى بوغت هو الآخر بالكارثة — ولم تلبث مركبات الحيثيين ، التى بلغت ألفين وخمسمائة مركبة ، أن طوقت معسكر « رمسيس الثانى » ، فوجد نفسه وحيداً وسط المعركة ، قد انفضت عنه قواته ، وأحاطت به آلاف من مركبات العدو الحربية .

ولم تهن عزيمة « رمسيس الثانى » أو يهلع قلبه ، بل امتطى عجلته الحربية ، وقاد حرسه الخاص ، ومن بقى حوله من ضباطه وجنوده ، وهجم على الجيش الحيثى المتدفق عليه محاولا اختراق الحصار المضروب من حوله ، ولكن قوات العدو فى الغرب والجنوب كانت كثيرة العدد والعدة ، فلم يستطع اختراق صفوفها ، وعاد إلى معسكره وقد أدرك بثاقب فكره أن قوات الحيثيين فى الشرق ، أقل عتاداً وعدة فصوب ضربته إلى تلك القوات فأوقع الذعر فى قلوبها ، وشتت شملها ، واندفعت إلى النهر أمام أعين « موتلى » الذى كان يقف على الشاطئ المقابل يرقب مصير قواته وضباطه ، وفيهم كاتبه الخاص ، وقائد عربته ، وقائد حرسه وأخوه ، وقد ألقت بهم فى النهر هجمات «رمسيس الثانى» القوية ، وكان الجيش الحيثى قد انشغل بجمع الأسلاب ، فأتاح ذلك الفرصة للإمدادات الحربية المصرية التى جاءت من الشاطئ لأن تلحق بجيش « رمسيس الثانى » ، وكانت تتكون — كما يقول النص — من جيش من شباب فلسطين يقوده بعض

معبد أبو سمبل الكبير



الضباط المصريين ، فانقضت على الجيش الحيثى وأبادته .

وعندما أوشك النهار أن ينصرم ، لاحت فى الأفق طلائع فيلق « بتاح » تسير حثيثاً نحو « رمسيس الثانى » ، فأدرك « موتلى » أنه قد وقع بين قوتين مصريتين فلم يستطع إلا الانسحاب إلى « قادش » ، وكادت القوات المصرية أن تقضى على الجيش الحيثى فى اليوم التالى ، لولا أن طلب الملك « موتلى » الصلح ونزل « رمسيس » على رغبة قواده ، ووافق على وقف القتال .

تلك هى معركة « قادش » التى تغنى بها « رمسيس الثانى » ونقش أخبارها وأنباءها على جدران المعابد ، وبخاصة معبده الكبير فى « أبى سمبل » ، الذى نحته فى الصخر ببلاد النوبة على بعد ٢٨٠ كيلو متراً جنوبى أسوان .

ولم تكن « قادش » المعركة الفاصلة بين « رمسيس الثانى » وملك الحيثيين ، إذ أخذ « رمسيس الثانى » يعاود الزحف بقواته الحربية على نهر « العاصى » حتى تمكن من طرد الحيثيين من بلاد النهرين وشمالى سوريا . ودلت هذه السياسة على جَلَد هذا القائد وحنكته ومهارته العسكرية .

ولما خلف « خاتوسيلى » أخاه على عرش الحيثيين لم ير بدأً من أن يطلب من « رمسيس الثانى » إنهاء الحرب ، ووقع الطرفان فى العام الحادى والعشرين من حكم « رمسيس الثانى » أول معاهدة معروفة فى التاريخ ، اتفقا فيها على عودة العلاقات الودية بينهما إلى ما كانت عليه . ولأول مرة فى التاريخ خاطب « رمسيس » ملك الحيثيين « بأخى » مصداقاً لهذا الاتفاق ، الذى أعاد السلام إلى ربوع الشرق ، فأخذ يشهد تقدماً وازدهاراً ورخاء لم يشهده من قبل ، وبعد ثلاثة عشر عاماً من إبرام هذه المعاهدة ، زار ملك الحيثيين مصر ليحضر الاحتفال الكبير فى «طيبه» بزفاف ابنته الكبرى من الملك « رمسيس الثانى » ، وهى الأميرة التى لقبها « رمسيس الثانى » « بمعات نفرو رع » وقد سجل « رمسيس » ذكرى هذا الزواج والاحتفال على نصب الزواج فى مدخل معبده الكبير « بأبى سمبل » .

وتغنى الكتاب والأدباء بهذه الأحداث ، وأنشدت القصائد فى وصفها ، وعرفت إحدى هذه القصائد بقصيدة الكاتب الذى نسخها « بنتاءور » . وفى تلك القصائد نجد لوناً من أدب هذا العصر الذى خلف لنا أضخم ما صنعته مصر القديمة من معابد وصروح وهياكل ، وتماثيل ومسلات .

ويجدر بنا أن نشير إلى معبده فى « تانيس » حيث ترك لنا ما ينيف عن أربع عشرة مسلة ، ومعبده وقصره فى « قنتير » وفى « تل بسطة » و « منف » و « أبيدوس » وصرح معبد الأقصر بتماثيله الستة ومسلتيه ، التى تقوم إحداهما أمام المعبد ، والأخرى فى ميدان « الكونكورد » بباريس ، وما شيده فى بهو الأعمدة بالكرنك ، ومعبد « الرمسيوم » فى البر الغربى بالأقصر ، وتشييده لمدينة « بر رعمسيس » و « بيثوم » فى شرق الدلتا ، والمعابد والقلاع فى غربها .

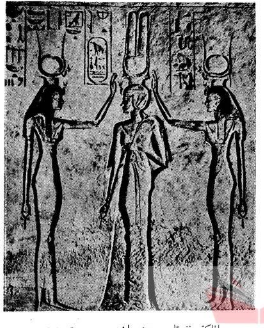
أما فى النوبة فقد شيد « رمسيس الثانى » معبد « بيت الوالى » ، و « جرف حسين » و « السبوعة » ، ثم معبده العظيم الذى أقامه للإله « رع حور أختى » فى « أبى سمبل » ، ومعبده الثانى الذى أقامه لزوجته المحبوبة « نفرتارى » إلى الشمال من معبد « أبى سمبل » الكبير .

وفى تلك المعابد نقش « رمسيس » أخباره ، ونحت تماثيله ، وتماثيل زوجاته ، وأبنائه ، وبناته ، وأقام مسلاته ، بل أضاف إلى كثير من آثار أسلافه من الملوك ، نقش اسمه العظيم على حوائطها

وجدرانها ، ولم يفته وهو يسجل انتصاراته التى أحرزها فى الشمال ، وانتصاراته التى أحرزها ضد « كوش » فى الجنوب ، أن يمثل لنا ذلك فى صورة مثيرة ، فنرى مشاهد رائعة تصور مجالس الحرب ، وضرب الجاسوسين ، وقلعة « قادش » ، وهجمات الجيش المصرى فى معاركه المختلفة عدا مناظر تمثل « رمسيس الثانى » فى مواقف أخرى تشهد له بما كان يعتز به من أنه ابن الشمس ، القوى ، كما اهتم بتسجيل أسماء المدن والقلاع التى دارت معاركه حولها .

* * *

وقد أقام « رمسيس الثانى » معبدى « أبى سمبل » ، أو بعبارة أدق نحتهما فى هذا الموقع الساحر من أرض النوبة واختار لذلك أعظم الصخور ذات اللون الأرجوانى الداكن ، فجاء المعبدان آية فنية رائعة ، فتن بجمالها كل من شاهدهما ، فترك الكتاب لأقلامهم العنان لتصف ما انطبع فى نفوسهم من مشاعر الإعجاب والافتتان .



الملكة « نفرتارى » بين « إيزيس » و « حتحور »

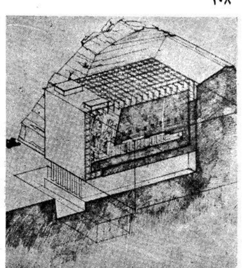
واليوم أصبح اسم « أبى سمبل » على كل لسان ، وعنواناً فى كل صحيفة ، فى مشارق الأرض ومغاربها ، فى هذه الآونة التى تتجمع فيها الأفئدة والقلوب للدعوة إلى حمايتهما وحفظهما كجزء من أعظم تراث خلفه لنا المصريون القدماء .

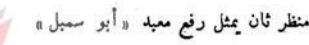
وترتفع واجهة المعبد الكبير ثلاثة وثلاثين متراً ، وتمتد أفقياً ثمانية وثلاثين متراً ، وقد زينتها أربعة تماثيل ضخمة ، يبلغ ارتفاع كل منها عشرين متراً ، وتمثل رمسيس الثانى جالساً وبجانبه بعض زوجاته وأبنائه وبناته ، ونقوش الأسرى فوق قواعد هذه التماثيل .

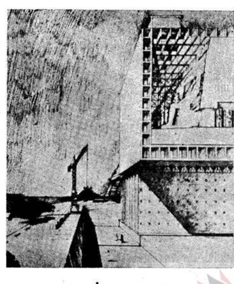
ويؤدى الباب الصغير إلى بهو الأعمدة الذى تزينه أعمدة تنتصق بها تماثيل الملك على هيئة « أوزيريس » وتزين سقف البهو رسوم الصقر المجنح ، أو النجوم المتلألئة ، كما تتمثل فوق الجدران مناظر معركة « قادش » بألوانها الزاهية الصافية ، ويرى « رمسيس » المنتصر يحرق البخور ، أو يقدم الزهور للآلهة اعترافاً بفضلها ، أو يتعبد أمامها ، كما نراه فى مركبته الحربية تجرها الجياد المطهمة ، وهو يطلق السهام ، والأسرى وهم يرفعون أيديهم يطلبون الرحمة ، وأحد الرعاة يخفى ماشيته ، و « رمسيس » يطأ العدو ، أو يرميه برمحه أو يعتلى مركبته وبجانبه أسده الأليف ، ويعود إلى وطنه مظفراً .

ويحوى البهو الثانى فى المعبد الكبير أربعة أعمدة نقشت عليها رسوم « رمسيس الثانى » وهو يقدم القرابين أو يتعبد للآلهة فى قدس الأقداس حيث تقوم تماثيل « آمون » و « بتاح » و « رمسيس » و « رع حور أختى » .

وإلى الشمال يقوم معبد « أبى سمبل » الصغير




منظر ثان يمثل رفع معبد « أبو سمبل »

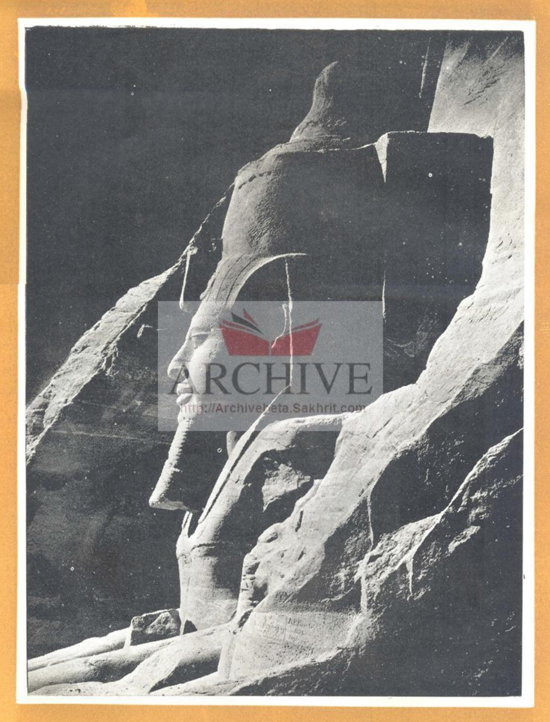

منظر ثالث لرفع معبد «أبو سمبل»

للملكة « نفرتارى » الذى تزين واجهته ستة تماثيل لرمسيس وزوجته ، ونشهد فى صالاته وأعمدته وردهاته أيضاً تلك النقوش الزاهية بألوانها البراقة تمثل رمسيس وزوجته يحملان القربان ، أو يحرقان البخور ، أو يقدمان الزهور والشراب للآلهة .

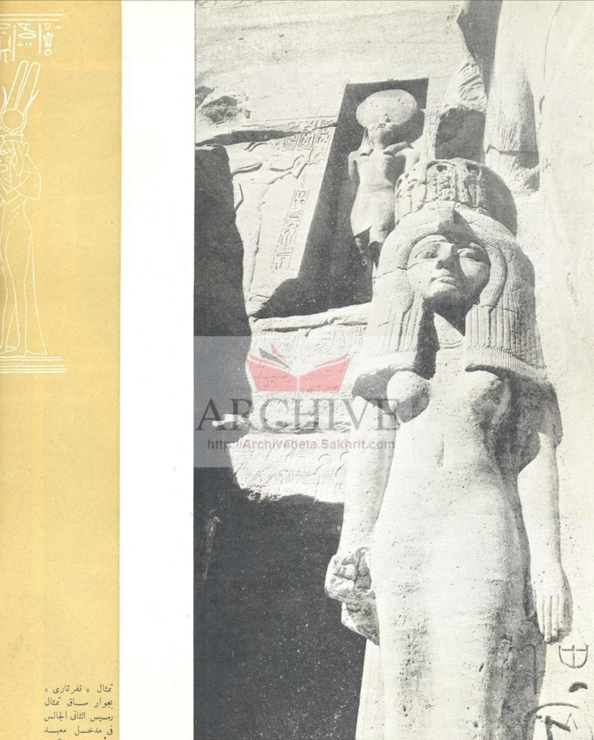
وكل صباح تضىء الخيوط الأولى لأشعة الشمس ذات اللون الذهبى الضارب إلى الحمرة ، واجهة المعبد الكبير ، ثم تنفذ إلى قدس أقداس المعبد على بعد ثلاثة وستين متراً من مدخله وتلقى بلمساتها الشاعرية على التماثيل الأربعة الساكنة فيه ، هكذا نحت النحات القديم هذا المعبد ، وهكذا وضع تصميمه ، ومنذ ذلك العهد وخيوط الشمس تلقى أضواءها عند الشروق على صفحة هذه التماثيل المعبودة . ورفع معبدى « أبى سمبل » لن يحرم تلك التماثيل من لمسات أشعة الشمس ، إذ سيعلو المعبد عن مستواه الآن ما يقرب من ستين متراً ، ليستشرف حافة البحيرة العظيمة التى ستنشأ بعد بناء السد العالى .

لقد مضت الدراسات منذ عام ١٩٥٩ لإنقاذ « أبى سمبل » ، حتى استقرت آخر الأمر على أن سلامة المعبدين تقضى برفعهما ، فإن بناء سد صخرى من حولها لن يحول دون تسرب المياه الجوفية إلى النقوش ، وإلى مسام الصخر المحيط بالمعبدين فتعرضهما للتلف ، فضلا عن أن بناء هذا السد يعنى إنشاء طلمبات لضخ مياه الرشح من مصارف خاصة ، مما يتطلب تكاليف باهظة ، وإذا تعطلت عن العمل تعرض المعبدان للغرق .

أما رفع المعبدين ، الذى أقرته لجنتان من الخبراء ذوى الشهرة العالمية ، فلن يعرضهما لشىء من هذا ، بعد أن يصبرا على مستوى يعلو مستوى مياه البحيرة . ويقوم هذا المشروع على عدة مراحل ، تشمل الأولى منها أعمالا تمهيدية ، يبنى خلالها سد أمام المعبدين يصل إلى منسوب ١٣١ متراً ، لحمايتهما من مياه البحيرة ، التى تبدأ فى الارتفاع فى أواخر عام ١٩٦٤ تدريجياً ، أى قبل بدء عمليات الرفع بثلاثة أشهر ، حتى إذا ما وصلت



تمثال ضخم للملك رمسيس الثانى فى مدخل المعبد الكبير



تمثال « نفرتارى » بجوار ساق تمثال رمسيس الثانى الجالس فى مدخل معبد « أبوسمبل » الكبير

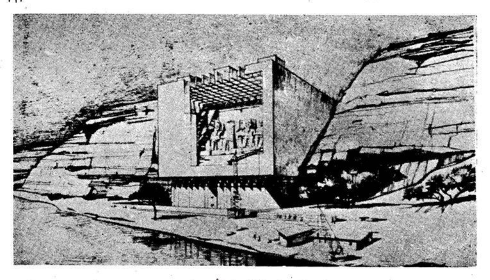
الملك رمسيس الثانى وخلفه زوجته نفرتارى يقدمان القربان للقارب المقدس



معبد «أبو سمبل» الكبير من الداخل . وتشاهد تماثيل رمسيس الثانى على هيئة أوزيريس فى بهو الأعمدة

نصوص ومناظر تصور معركة « قادش » بالمعبد الكبير بأبي سمبل

واجهة معبد « أبوسمبل » الصغير المزينة بتماثيل رمسيس ونفرتارى



منظر يمثل عمليات رفع « أبو سمبل »

مياه السد العالى إلى منسوب ١٣١ متراً سيكون المعبدان قد ارتفعا فوق هذا المنسوب .

وبعد بناء هذا السد يبدأ الحفر على طول المعبد إلى منسوب ١١٣ مترا ، ثم يجرى بعد ذلك حفر الأنفاق أسفل المعبد لتثبيت الروافع « الهيدروليكية » أو « الميكانيكية » .

وتبدأ المرحلة الثانية بإزالة الكتلة الصخرية من فوق المعبد إلى ارتفاع يزيد على منسوب ١٥٥ متراً ، لتقليل حجم ووزن الكتلة التى سترفع .

أما المرحلة الثالثة ، فهى عبارة عن عزل الكتلة المنحوت فيها كل من المعبدين ، وسيتحقق ذلك بإنشاء فراغ بين جوانب هذه الكتلة وبين الصخر الأصلى .

وتبدأ المرحلة الرابعة ببناء الغلاف المسلح الذى سيحيط بتلك الكتلة ، وحفر الأنفاق أسفل المعبد تدريجياً وبحذر شديد تمهيداً لإنشاء القاعدة الخرسانية المسلحة التى تكون القاعدة المعدنية للغلاف الذى سيحيط بالمعبد من جميع نواحيه ، كما سيبدأ حفر أنفاق أخرى لبناء القاعدة الخرسانية المسلحة التى سترتكز عليها الروافع ، والتى ستتحمل ثقل كتلة المعبد والغلاف المعدنى الذى سيتم بناء حائطه المواجه لواجهة المعبد بحيث يحتضن التماثيل والواجهة المرتفعة ، وكذلك سيتم تركيب سقفه المسلح بحيث يصبح هذا الغلاف كصندوق محكم يحتوى بداخله المعبد الذى سيجرى ترميمه ، وتدعيم جدرانه وتماثيله بما يحفظها عند الرفع ويحميها من أى خطر .

وتشمل المرحلة الخامسة من المشروع تثبيت الروافع ، والمرحلة السادسة رفع المعبد وبناء الأعمدة الحائطية التى ستبنى كلما تمت مرحلة من مراحل الرفع لترتكز عليها كتلة المعبد — حتى إذا ما أزيلت الروافع نهائياً بعد إتمام الرفع ، صار كل معبد يرتكز على سلسلة من الجدران المسلحة التى يرتبط كل منها بالآخر ، ثم تأتى بعد ذلك المرحلة الأخيرة وهى إعادة بناء الصخور القائمة حول المعبدين حتى يعود المعبدان وشاطئهما إلى

ما كانا عليه قبل الرفع . ولإتمام هذا المشروع الذى لا بد أن يبدأ فى يناير ١٩٦٢ ، يجب توفير مبلغ سبعين مليوناً من الدولارات ، وهو مبلغ كبير ولكنه يتضاءل إذا قورن بقيمة هذا الأثر العظيم .

فهل يستطيع العالم المتحضر اليوم أن يتكاتف للتضحية بهذا المبلغ لإنقاذ أثر من أعظم ما خلفته لنا حضارة الإنسان .

إن عجلة الأيام تمر ، والجهود تبذل ، وصدى هذه الجهود يتردد فى آذان الضمير العالمى ، وأمواج النيل ترتطم بالصخر أمام « أبى سمبل » ، بتماثيله الضخمة يعلوها الصمت الرهيب ، ونقوش « رمسيس » على جدران المعبد تكاد تنطق وتتكلم ، وصور « نفرتارى » ، وتماثيلهـــا تقف فى عظمة وكبرياء بقدها الممشوق وصدرها الرخص ، وقوامها الأهيف ثم « إيزيس » ، و « حتحور » و « آمون » و « رع » ، وأوانى العطور ، والبخور ، وباقات الزهور ، ومواكب النصر ، والخيول المطهمة ، والمركبات المدججة . . . وحياة الأسلاف منذ ثلاثة وثلاثين قرناً . . .

صور حية يجب أن تعيش ، وسوف تعيش إذا ما مددنا أيدينا معاً وتعاونا على حماية هذا التراث الإنسانى الخالد . . . هذا التراث الحى . . . وهذه الآثار الخالدة .

تراث رمسيس الثانى العظيم ، المسجى جسده فى صندوق زجاجى بالدور العلوى بالمتحف المصرى . . . يطل علينا وجهه المشرق الوضاء من ثلاثة وثلاثين قرناً . . . لقد بنى وشيد ، وبقى علينا اليوم أن نحفظ ما بناه . . . أثراً خالداً للغد . . . ولأبناء المستقبل .



بقلم : الدكتور عبد المحسن صالح

روت الأنباء أخيراً أن بعض العلماء البريطانيين وعلى رأسهم البروفيسر « مارتين رايل » تنبأوا بأن العالم يسير إلى الفناء ، وأنهم قد توصلوا إلى معرفة أسرار الكون .

ولكن ما جاء على هيئة عناوين مثيرة شيء ، وحقيقة الكون ونشأته وأسراره شيء آخر لا يستطيع العقل البشرى أن يسبر أغواره ، أو يتصور عظمته وضخامة أرجائه !

والعقل البشرى لا يقف فى تأمله للأشياء عند حد ، بل يريد أن يعرف وأن يتوصل إلى الأسرار من حوله ، سواء كانت تلك الأسرار فى ذرة أو حياة أو نجوم وأكوان .

ومن الدراسات التى شغل بها العقل البشرى تفكيره هى حقيقة نشأة الكون ، ولا أقول إن الإنسان قد توصل إلى تلك الحقيقة وأكد وجودها ، بل إن ما نعلمه من أحداث السماوات وما يجرى فيها ليس إلا من قبيل النظريات .

وليس معنى هذا أن العلماء يتلاعبون بهذه النظريات دون أن يكون هناك سند علمى يستندون إليه قبل أن تظهر نظرياتهم هذه إلى حيز الوجود ، بل لابد أن تكون أمامهم الأدلة — حتى ولو كانت أولية — لتثبت صحتها .

وبخصوص نشأة الكون بوضعه الحالى ، كانت هناك نظريتان ، يتحمس لكل نظرية جماعة من العلماء ، **فبعضهم يقول** : إن الأكوان كانت فى بدايتها عبارة عن غازات مشتعلة تسبح فى الفضاء الواسع ، وتجمعت هذه الغازات فى كتل كبيرة أو صغيرة لتكون مجرات قائمة بذاتها بما فيها من ملايين وبلايين الكواكب والنجوم والأقمار . . ومن يومها أصبح الكون على ما هو عليه دون أن يطرأ عليه تغيير

والنظرية الثانية — وهى التى أثبت صحتها العلماء البريطانيون فى الأيام الأخيرة — تقول : إن الأكوان كانت كلها فراغا ، وفى وسط هذا الفراغ كانت هناك كتلة ضخمة رهيبة ذات كثافة لا يتصور العقل البشرى ثقلها ، إذ يبلغ وزن السنتيمتر المكعب منها عدة بلايين من الأطنان ، وتصل درجة الحرارة فيها إلى عدة بلايين من الدرجات المئوية وكانت هذه الكتلة الغازية الثقيلة عبارة عن « طبخة » من أنوية ذرات عناصر مختلفة تغلى وتفور وتمور كحمم البراكين .

وفى مثل هذا المرجل الكونى الذى يرجع عمره من ١٠ إلى ١٢ بليون عام تكونت العناصر المشعة وغير المشعة ، فعقارب الساعة

المضيئة بالإشعاع الآن يرجع المعدن الذى يحمله صاحبها إلى ما يزيد عن عشرة بلايين عام !

والذى حدث فى خلق الكون ، أن بدأت هذه الطبقة السماوية الجبارة فى التمدد ، فانفصلت إلى كتل ضخمة من السحب المتطايرة فى أرجاء الكون ، ثم تخلقت كل سحابة إلى كتل كبيرة على هيئة نجوم ، ولكنها لا زالت أيضاً كبيرة ، أكبر بكثير مما هى عليه الآن ، ولأسباب كونية ارتفعت درجة حرارتها ، وانفصل من كل نجم بعض أجزائه ليكون كواكب وأقماراً . وعلى أساس هذه النظرية تكونت المجموعة الشمسية بما فيها من أرض ومريخ وزهرة وغير ذلك !

وهذه هى نشأة الكون الناتجة عن انفجار ضخم جبار حدث منذ بلايين السنين ، ولا زالت حوادثه تجرى اليوم مبينة على أجهزة العلماء ، فيقولون لنا :

إن هناك مجرات لا حصر لها تجرى بعيداً عنا فى الفضاء ، ويفصلها عنا بلايين من السنوات الضوئية ، وهى فى الوقت نفسه تبتعد عن بعضها البعض ، تماماً كالصورة التى يمكن أن تتخيلها فى بالونة عليها نقط كثيرة متقاربة ، وتصورت أنك تقف على نقطة واحدة منها ، ثم ملئت البالونة بالهواء تدريجياً ، وعندئذ سترى النقط وهى تتباعد عنك مرة ، وتتباعد عن بعضها البعض مرة أخرى !

والشئ الذى استرعى انتباه العلماء أن المجرات تنطلق سريعاً فى الفضاء كلما بعدت بيننا وبينها المسافات ،

فالمجرات التى تبعد عنا ١٢ مليون سنة ضوئية (أى أن المسافة بيننا وبينها = ١٢,٠٠٠,٠٠٠ × ٣٦٥ × ٢٤ × ٦٠ × ٦٠ × ١٨٦,٠٠٠ ميل) تنطلق بعيداً عنا بسرعة ٧٠٠ ميل فى الثانية الواحدة !

والتى تبعد عنا ٩٠ مليون سنة ضوئية تنطلق بسرعة ٤٢٠٠ ميل فى الثانية !

والتى تبعد عنا ٧٢٠ مليون سنة ضوئية تنطلق بسرعة ٣٨,٠٠٠ ميل فى الثانية !

وقد تصل سرعة أبعد المجرات عنا إلى ١٦٠ ألف ميل فى الثانية ! !

* * *

وليس معنى هذا أن كل المجرات تجرى بعيداً عن مجرتنا ، بل إن هناك مجرات تقترب منا ، فليست السموات ساكنة كما يظنها البعض ، ولكنها أفلاك وأبراج دوارة سابحة تجرى إلى وقت معلوم .

وكيف عرف العلماء المجرات أو النجوم التى تقترب منا من تلك التى تجرى بعيداً عنا ؟ !

الفكرة بسيطة بل إنها أبسط مما نتصور ، وأساسها سيارة تقبل إليك مدوية بنفيرها وتدبر بعيداً عنك وهى تفعل الشئ نفسه . . . فإذا أنصت إليها فى إقبالها وإدبارها ، وجدت اختلافاً فى قوة النفير . وإن تساوت المسافة بين إقبال وإدبار !

ولكن المجرات أو النجوم المقبلة والمدبرة لا تمتلك نفيراً يمكن أن نستمع إليه ، بل إنها ترسل مع ضوئها موجات تشبه موجات الراديو ، فإن أقبلت إلينا ازدادت موجاتها وضوحاً تماماً كنفير العربة ، وإن أدبرت عنا ضعفت هذه الموجات . . وهذا ما توصل إليه علماء الفلك البريطانيون فى دراساتهم التى استمرت عدة سنوات ، فقد لاحظوا أن شدة الموجات التى تلتقطها أجهزة الراديو المثبتة على تليسكوباتهم ، والتى تتجه إلى مجموعات من المجرات بعينها ، لاحظوا أن الموجات تضعف شيئاً فشيئاً ، مما يدل على أن المجرات تدبر عنا فى أرجاء الكون البعيد .

وهذا هو الدليل — كما يقولون — على أن الأكوان خلقت من انفجار هائل حدث منذ عشرة بلايين عام ، وأخذت مجراته ونجومه تبتعد عنا كما ترصد ذلك أجهزتهم ، إذن فقد وجد للنظرية دليل يساندها.

وليس معنى هذا أن أسرار الكون قد كشفت وأن أرجاءه البعيدة ، ومجراته الضخمة قد أصبحت بين أيدينا سهلة لينة . . بل إن ما نعلمه عن مجرتنا التى نعيش فيها لا يزيد عن قطرة ماء فى محيط !

فلو قدرنا وأطلقنا اسماً على كل نجم من نجوم مجرتنا ، ودعك طبعاً من الكواكب والأقمار ، فلن نضعها فى الاعتبار فى ثانية واحدة ، فمعنى هذا أننا سنجلس

١٧٠٠ سنة كاملة لا يغمض لنا فيها جفن ، وتلهج ألسنتنا بأسماء النجوم طوال هذه الفترة .. ومن منا سيعيش كل هذا الزمان الطويل ؟ ليطلق الأسماء فقط .

ثم أين نحن من تلك الأكوان ؟

إننا لا نحتل مركز الكون كما يظن البعض ، ولكن الشمس بكواكبها وأقمارها ليست إلا بقعة ضئيلة صغيرة فى مجرتنا السماوية ، أو قل إنها صخرة على حافة محيط واسع !

فكل النجوم التى نراها بأعيننا وتليسكوباتنا بما فى ذلك الشريط الدخانى الذى يعبر السماء ، والذى يطلقون عليه « سكة التبانة » ، كل هذا يكون جزءا صغيراً من مجرّتنا التى تحتوى على ٤٠ ألف مليون نجم أو شمس كشمسنا أو أضخم !

ولكى تعرف شيئا عن ضخامة هذه المجرة فإنى أقول إن قطرها حوالى ٨٠ ألف سنة ضوئية ، وسمكها حوالى عشرة آلاف سنة ضوئية وتستطيع شمسنا بسرعتها الحالية أن تعبر هذا المحيط مرة واحدة فى كل ٢٠٠ مليون سنة .

وليست مجرّتنا هى الوحيدة فى الكون بما فيها من بلايين النجوم ، ولكن هناك مجرّات أخرى قريبة منا (الكلام هنا نسبى) .. وتبعد أقربها عن مجرّتنا بحوالى ٢٠٠ ألف سنة ضوئية ، والتى تتبعها إلى البعد عنا تقدر مسافتها بحوالى مليونين من السنوات ، وتلك التى رصدت موجاتها الكهرمغناطيسية تبعد عنا بمقدار ثمانية آلاف مليون سنة ضوئية ، ثم هى تبتعد عنا بسرعة فائقة تقدر بحوالى ١٦٧ ألف ميل فى الثانية الواحدة

والأحداث التى نسجلها الآن بتليسكوباتنا ليست وليدة الحاضر ، ولكنها أحداث مضى عليها ثمانية آلاف مليون سنة ، وهى المدة التى سارت فيها موجاتها حتى وصلت إلينا حديثاً !

ولكن ليس معنى هروب المجرّات وتباعدها عنا أو اقترابها منا ، ليس معناه أن الكون فى طريقه إلى الفناء . إذ لا يعرف أحد حتى الآن ما حدوده ، وإلى أين تنطلق مجراته ، وما غايتها بعد هذا الانطلاق . . كل هذا فى علم الغيب .

ثم إن السموات بنيت وشيدت أركانها ، وسارت بروجها وأفلاكها ومجراتها على أسس وقواعد ونظم لا يعلم الإنسان عن عظمتها إلا القليل جداً من أسرارها الغامضة !

- هل تكون نهايتنا قريبة ؟

وللإجابة على هذا السؤال ، أحب أن أتعرض قليلا للأحداث التى تجرى من حولنا فى السماوات ، إذ كثيراً ما تسجل التليسكوبات المعدة لالتقاط إشارات موجات الراديو من الكون الفسيح ، كثيراً ما تسجل أحداثاً غامضة تحدث فى نجوم السماء وفى مجراتها ، فبدون مقدمات يظهر نجم يلمع فجأة ثم يخفت فجأة أما سبب ظهوره بهذا التوهج الشديد ، فدلالته أن النجم فى حالته الطبيعية بعيد عنا ، لا العيون تراه ولا التليسكوبات تسجله ، ثم تجرى عليه أمور مقدرة فتزداد قوته وطاقته ملايين المرات فيلمع وبهذا نراه ثم ينفجر وبهذا يخفت لمعانه .

ومثل هذه الأحداث الكونية الرهيبة تحدث لا بالمئات أو الألوف ، ولكن بالملايين إن لم يكن بالبلايين ، ومع هذا فلا نجد السماوات تهدم على من فيها ، ولا تكف الأبراج والمجرات عن تجولها ، بل تسير إلى غايتها بحساب ، ومقدار .

وقد لاحظ القدماء مثل هذه الأحداث قديما وسجلوها .. ثم جاء العالم الهولندى تيكوبراه عام ١٥٧٢ ولاحظ أن هناك نجماً يلمع لمعاناً شديداً ، حتى إنه كان يرى فى وضح النهار ثم انفجر واختفى ، وسجّل يوهان كبلر فى عام ١٦٠٤ الحدث نفسه مع نجم جديد ، وبقيت السماء ساكنة سكونا ظاهريًّا حتى

عام ١٩١٨ وعندها ظهر نجم جديد استرعى انتباه علماء الفلك فى العالم كله ، وحظى بالكثير من دراساتهم ثم انفجر ، وقبل حدوث الانفجار قد يصل لمعان النجم إلى عدة بلايين من المرات قدر لمعان الشمس !

ومثل هذا الحدث — كما يقول العلماء — يحدث فى مجرّتنا مرة كل ثلاثمائة من السنين ولم يشاءوا أن ينتظروا ، بل قام أول عالم فيهم هو الدكتور تزويكى بدراسة السماء والتقاط صور لمجراتها وأركانها فى كل ليلة ولمدة شهرين كاملين دون أن يحظى بنتيجة إلى أن كانت ليلة ١٦ فبراير عام ١٩٣٧ ، ظهر له لحسن حظه ما كان ينتظره .. نجم لمع فجأة واختفى فجأة فى مجرة من المجرات التى تبعد عنا أربعة ملايين من السنوات الضوئية ! وليس معنى هذا أن الانفجار قد حدث فى تلك الليلة بالذات ، ولكنه حدث قبل ظهور الجنس البشرى على الأرض بما لا يقل عن ثلاثة ملايين سنة ، وسافر إلينا الضوء مسافة أربعين مليون مليون مليون كيلومتر ، ثم التقطه الفيلم الفوتوغرافى الذى أعده تزويكى فى تلك الليلة ، ونشر الحدث بعد أربعة ملايين سنة فى مجلة الجمعية الفلكية الباسيفيكية !

ونشط العلماء بعد هذا وساروا على منوال تزويكى وسجلوا عشرات الانفجارات التى تحدث فى أركان الكون السحيقة !

ومرة أخرى ، لن تباد كل تلك الأكوان التى تقدر نجومها ببلايين البلايين من أجل عدة بلايين تنفجر بين آونة وأخرى . فإن أرجاء الكون الواسعــة بالنسبة للانفجارات التى تحدث بين نجومه بمثابة القنابل الصغيرة التى تتساقط على أرضنا ، فلا هذه تبيد السماء ، ولا تلك تبيد الأرض !

ولنلق قبساً من الضوء على المجرة التى نعيش فيها ...

فمن الملاحظ أن الشمس أو النجم فى السماء يظهر لنا هادئاً سالماً وسط بلايين النجوم من حوله ، وفجأة وفى غضون ساعات قليلة تحدث المأساة ، وينفجر إلى أشلاء ثم يخمد إلى الأبد !

وهنا يأتينا الشك فى مصيرنا .. فشمسنا واحدة من بلايين النجوم التى تذخر بها مجرتنا ، فهل يمكن أن تخدعنا شمسنا ، وتلعب علينا اللعبة نفسها إن كان اليوم أو غداً أو بعد سنة أو سنوات ، ويأتيها الأمر فى يوم مشئوم فتصبح واحدة من تلك النجوم التى لمعت ثم خبت ؟

ثم إذا حدث هذا — ولا يعلم غيبه إلا الله — فماذا سيكون مصيرنا ؟

لن نحس بهذا المصير ، بل ستكون أحداثه أسرع مما نتوقع ، كما جاء ذكر ذلك فى القرآن الكريم « إن هى إلا واحدة كلمح بالبصر » .. فقبل أن يرتد إلينا طرفنا سنكون جميعاً فى خبر كان .. سنصبح نحن غازات متطايرة ، وستصبح أرضنا بجبالها ومحيطاتها وصخورها ومعادنها غازات متطايرة .. وينتهى الأمر لا فى أرضنا وحدها — بل فى كل كواكب المجموعة الشمسية ، وسيكون هذا هو يوم القيامة بالنسبة لنا بأعظم معانيه !

ولكن ، هل يستطيع علماء الفلك أن يشهدوا هذه الواقعة قبل حدوثها ، ويعلنوا النبأ على أهل الأرض ؟ والجواب : أنهم لن يستطيعوا ذلك .

وحتى لو فرض أنهم استطاعوا أن يخبرونا ، فماذا ستكون النتيجة ؟

لا شىء على الإطلاق ، اللهم إلا إذا دفعنـا الأرض أمامنا بلايين الأميال بعيداً عن شمسنا حتى تصبح تابعة لشمس أخرى من الشموس المنبثة بالبلايين فى مجرتنا ! !

هذا هو الحل .. فهل فى المقدور أن نمنـع المحظور ؟ !

والذى سيشهد هذا الحدث الفريد علماء فلك آخرون

– إن وجدوا – فى كواكب تابعة لشموس أخرى بعيدة عنا . . وهنا سيقولون إن شمسنا لمعت وستنفجر ، ويعتبرون هذا حدثاً كونياً يستحق التسجيل ، تماماً كما يشهد علماؤنا الأحداث التى تجرى على شموس أخرى ويسجلونها على لوحاتهم دون أن يعرفوا أن هناك أجناساً ومخلوقات قد أبيدت فى غمضة عين .

والذى أستطيع أن أقوله هنا : إن فرصة مرور شمسنا بهذا الحدث قد يقع فى يوم ما والسبب أن هناك – على الأقل – عشرين شمساً تنفجر فى مجرتنا كل عام . . وبعملية حسابية تجد أن تلك الفرصة بالنسبة لشمسنا قد تكون بنسبة واحد فى عدة بلايين !

● ما الذى يجعل الشموس تنفجر ؟

لسوء الحظ لا توجد إلا معلومات ضئيلة واهية لا يمكن الاستناد عليها ، وقد دلت الدراسات التى أجريت على النجم الذى احترق عام ١٩١٨ أنه لا يختلف كثيراً فى مظهره عن ملايين النجوم المحيطة به ، بل كان يشابه شمسنا من حيث توهجها وطيفها ، ويبدو أن هذه أمور يكتنفها الغموض ، وأنها تحاط بهالة من السرية والكتمان ، ولا يعلم هذا إلا خالق تلك الأكوان .

إلا أن هناك نظرية تقول : إن تلك النجوم أثناء تجولها فى السماء قد تقع فى مطبات سحابية مكونة من مادة خفيفة رقيقة ، وهنا يزداد توهجها فجأة ثم تنفجر ، فشمسنا على سبيل المثال تنطلق فى الكون بسرعة ١٩ كيلو متراً فى الثانية .. ولو حدث ووقعت فى أحد هذه المطبات ، فإن سرعتها ستنخفض إلى النصف ، وهذا كفيل بأن يضاعف طاقتها الذاتية مليون مرة ، وتتوهج تبعاً لذلك مليون مرة .. ولكن متى تطب ونطب نحن معا ؟ لا أحد يدرى . .

« والشمس تجرى لمستقر لها ، ذلك تقدير العزيز العليم »

وبعد ؛ فإن العلماء البريطانيين الذين خرجوا علينا بنبئهم لم يتعرضوا للقول بأن العالم سيفنى نتيجة للتمدد الحادث فى أرجائه الواسعة . . بل كل ما فعلوه أنهم دعموا نظريتهم .

ولا يستطيع أحد أن يقول إن القيامة ستقوم نتيجة لانفجار الشموس وهى تجرى فى أفلاكها .

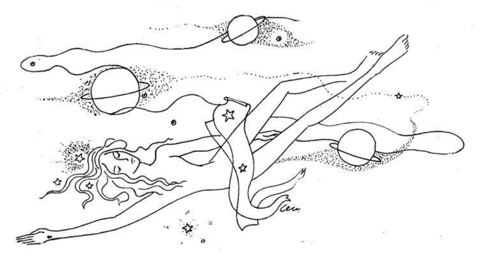
ولا يعلم أحد لماذا تتوهج النجوم فجأة ثم تنفجر .

ولا يستطيع أحد أن يسبر أغوار هذا الخضم المترامى الأطراف من حولنا ، ولا يعرف ما يجرى فى داخله من أسرار .

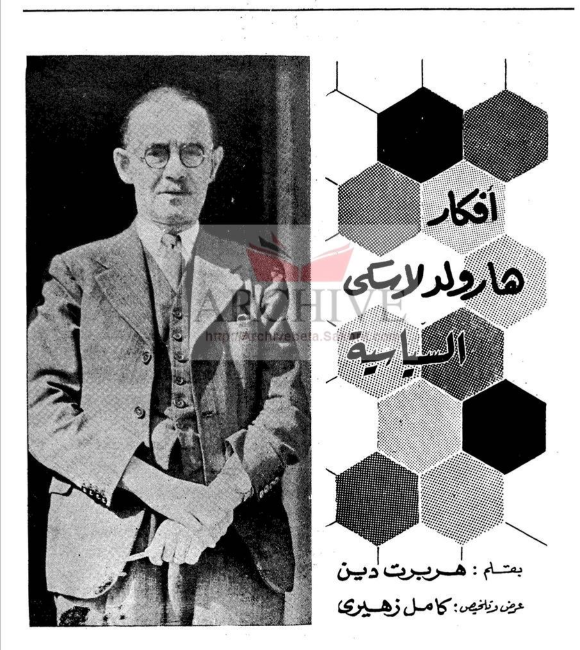
إنها مجرات تجرى ، ونجوم تظهر وتختفى ، تمسكها قوة ، وتدفعها قدرة ولنقف خاشعين لقول الله « فلا أقسم بمواقع النجوم ، وإنه لقسم .. لو تعلمون عظيم »

إذن . . أين هى النهاية ، وأين هى البداية ؟

لقد تحيرت العقول ، وتوقفت الأفكار ، فجفت الأقلام !



مكتبة المجلة



أفكار هارولد لاسكى السياسية

بقلم : هربرت دين

عرض وتلخيص : كامل زهيرى

جيل هارولد لاسكى هو الجيل الثالث من الاشتراكيين الإنجليز .

فقد كان الجيل الأول شهداء وضحايا ودعاة وحانقين . لم يحققوا شيئاً كبيراً فى حياتهم . ولم يعرفوا أن الصناعة ستضع المستقبل تحت أقدامهم ذات يوم . وكانوا يعيشون فى أكواخ قذرة بجوار المناجم . وكانت عظامهم تطحن فى العمل اليدوى الشاق ، وتذوب فى العرق . . . وكان أطفالهم يزحفون داخل المناجم المظلمة الخطرة ، ويموتون فى الحفر .

وجينى لى ، النائبة العمالية ، وزوجة أنورين بيفان ، تحكى طرفاً من طفولتها فى كتابها « الأمل والعمل » ، فتقول : إنها كانت تسكن مع عائلتها فى منزل متواضع قريب من منجم فحم بولاية ويلز . وكانت طاحونة المنجم ، لا تتوقف عن دق الأرض فى عنف شديد . . صباح مساء . وكانت جينى لى ، وهى طفلة ، تحسب بخيالها أن الطاحونة وحش متربص ، يأكل الأطفال ، ويخطف الآباء ، ولا يعيدهم إلى بيوتهم !

وحين شبت جينى لى ، وتيقظ حسها واتسع إدراكها ، لم تجد فارقاً بين خيالها الصغير المرتجف . . . والحقيقة الاجتماعية البائسة .

وحين ظهر الجيل الثانى من الاشتراكيين ، كانت الصناعة قد أنتجت وابتلعت ولفظت وأنضجت ملايين العمال . وكانت الحركة العمالية قد اشتد ساعدها . وكان الغيظ والحنق الاجتماعى قد وصل إلى مداه . فدفع العمال بمندوبيهم إلى البرلمان ، فأصبحوا نواباً . بل دفعوهم إلى الوزارة ، فأصبحوا وزراء . .

وكانت تجربة وصول العمال إلى البرلمان ، وإلى الحكم تجربة هامة .

فبعد طول كفاح ، وعناء ، ومشقة ، وصل العمال إلى ما تخيلوه أملا وهدفاً وحقاً . . وسبيلا لتحقيق الاشتراكية .

ولكن جيل المشتركين فى الوزارات مع خصومهم المحافظين والأحرار كانوا من أصحاب النوايا الطيبة . . تدفعهم الرغبة إلى تحقيق الاشتراكية ، ولكن الخبرة تعوزهم . فهم لا يعرفون مكائد الحكم ، ولا مداخل السلطة ومخارجها . . . ولا دهاليز الاتفاقات الجانبية .

ولذلك خرج العمال من هذه التجربة ، حتى بعد اشتراكهم فى الوزارة ، دون أن تتحقق الاشتراكية .

وفى ظل هذه الخيبة والمرارة ظهر جيل أكثر حرصاً ، وأشد وعياً . تتلمذ على المرارة ، والهزائم المتكررة . . . وحرص على أن يظل مفتوح العينين ، يقظ الفهم ، يحلل كل شىء ، وينقد كل شىء . . . ويحرص على غضبه ، ولا يبدده ، لأنه زاد الثائر المظلوم . . . حتى يرتفع الظلم ويتبدد .

وهارولد لاسكى كان شاباً مراهقاً ، وصحا على المرأة تطالب بحقها الانتخابى . وعلى العمال يضربون ويعتصمون ، ويهجمون ويرتدون . . . بطريقة لا تخلو من الحيرة والحداثة . . وصحا على أيرلنده تطلب الاستقلال عن انجلترة ، والمستعمرات تتململ فى ضيق أو تثور فى عنف . . . تريد أن تطرح عن أكتافها أعباء « الامبراطورية التى لا تغرب عنها الشمس » .

وجاءت الحرب .

وفى أعقاب الحرب ، ظهرت الفاشستية فى ألمانيا وإيطاليا وأسبانيا . . .

وأخذ النظام الرأسمالى يهتز . . من شدة التناقضات التى أصابته من الداخل ومن الخارج . فانجلترا تنافسها

اليابان ، وألمانيا . والديمقراطية لاتبدو مثلا أعلى لكل الناس فى جميع البلدان والأزمان . . . وتؤكد للاشتراكيين صورة – غائمة غامضة – عن المستقبل .

إن الرأسمالية إلى زوال ، فماذا يحدث بعدها ؟

هل هى الاشتراكية . . . وكيف ؟

* * *

وأمام هذه التطورات السريعة ، ظل هارولد لاسكى يؤرخ عصره ، ويدرس التاريخ ، ويعلمه . . . ورفض أن يصبح وزيراً ، حين عرضت عليه الوزارة . . . ورفض أن يصبح عضواً فى مجلس العموم حين خلت دائرة انتخابية فيها أغلبية عمالية مضمونة الولاء .

وفضل هارولد لاسكى أن يبقى أستاذاً فى الجامعة ، أو فى مدرسة لندن للاقتصاد . . التى اشتهرت بتحررها وميولها العمالية ، واهتمامها بالتحليل الاجتماعى ، والاقتصادى . . . وظل هارولد لاسكى مستشاراً للحكام . . . ولكنه رفض أن يحكم بنفسه . . . وظل عضواً فى اللجنة التنفيذية لحزب العمال ، دون أن يتولى منصباً رسمياً ، حتى يصفو له جو الدرس والنقد . . . والكتابة .

ولم يكن ذلك يعنى أن هارولد لاسكى ظل أستاذاً جامعياً أكاديمياً ، بالمعنى الضيق .

فلم يغلق هارولد لاسكى على نفسه أبواب المكتبة . ولكنه نقل من التجارب الاجتماعية ما يفسر له نظرياته . ونقل إلى الواقع ما يراه على ضوء النظريات الاجتماعية والفلسفية والاقتصادية .

لقد كان يتعامل مع الواقع ، دون انغماس . . . ومن على بعد كان هذا يكفيه ليحس بسخونة الواقع ، ودفء الحقيقة ، وأهمية العمل السياسى والاجتماعى .

ولقد أبعد هارولد لاسكى من جامعة هارفارد الأمريكية ، لأنه انتقد لويد جورج رئيس الوزارة البريطانية . وأبعد من مدرسة لندن الاقتصادية ، لأنه كان واضح الاتجاه ، يميل فى تفكيره أو فى مقالاته إلى حزب العمال .

وكان المحافظون البريطانيون يعيبون عليه أنه لا يحترم كرسيه الجامعى ، ولا يترفع عن المنازعات السياسية اليومية . . كما يجب أن يكون عليه أستاذ جامعى كبير .

ولكنه كان يتحدى هذه الفكرة . ويؤمن أنه لو سجن نفسه بين أبحاث نظرية بعيدة عن الواقع ، ونأى بنفسه عن مكاره السياسة والساسة ، فإن تفكيره سيتجرد ويرتفع . . ويبتعد عن أهم منبع للوحى عند المفكر الحديث ، وهو الواقع .

ولذلك نجد كتابات لاسكى متفرعة منوعة . . . تبحث فى التأميم ، وتنتقل إلى الفاشية ، ثم تتوغل فى مشكلة الدولة ، أو فى عقدة الحرية . . . وقد تنتقل من مشكلة فلسفية إلى مشكلة اجتماعية . . . إلى بعض المطالب اليومية كالسكن أو الخدمات الاجتماعية .

وقد كتب هارولد لاسكى آلاف الكتيبات الصغيرة التى يؤيد بها سياسة حزب العمال . . . وكانت أغلب هذه الكتابات للدعاية . . . وقد عاب عليه بعض المؤرخين والمؤلفين اهتمامه بهذه التفاصيل ، وبعثرة جهده الأكاديمى ، وتوزيع عقله على مشاكل صغيرة . .

ولكنه كان سعيداً بهذا الدور الذى رسمه لنفسه . . ولم يأسف لخوضه فى تفاصيل حياة المواطنين ، مهما كانت هذه التفاصيل صغيرة .

* * *

والكتاب الذى نعرضه هنا كتاب أمريكى ، كتبه « هربرت دين » **تحت عنوان :**

« أفكار هارولد لاسكى السياسية » .

وقد فاز هذا الكتاب بجائزة البحث فى جامعة كولومبيا عام ١٩٥٤ ، وطبعت منه عدة طبعات . والكتاب بحث دقيق ، يتسم بالدراسة الجادة . ولكنه « يدرس » لاسكى ، ويلخص أفكاره ، بلا حماس . بل إنه يرد عليه ، ولا يؤيده فى شيء .

وقد ظهر هـذا الجفاء بين المؤلف ولاسكى فى طريقة العرض ، وفيما حواه العرض من آراء .

فالمؤلف لا يخفى أنه يعارض آراء لاسكى الاشتراكية ، اعتزازاً وثقة بالرأسمالية الأمريكية ، وبمصيرها .

وهو يعنف لاسكى ، لأنه حين عاش فى أمريكا بين عامى ١٩١٤ و ١٩٢٠ ، وبعد عودته منها ، هاجم المجتمع الأمريكى ... وقال : « إنه لا يختلف عن أى مجتمع رأسمالى . . . سائر حتماً إلى زوال » .

والمؤلف لا يؤمن بما آمن به لاسكى من أن الاشتراكية هى شفاء المجتمع الرأسمالى من التناقض والظلم والحرب .

ويبدو رأى المؤلف صراحة فى ردوده على آراء لاسكى . . . وفى طريقة عرضه لهذه الآراء . فبالرغم من أن الكتاب يقع فى ٣٠٠ صفحة كبيرة ، وقد حوى من المعلومات الدقيقة قدراً كبيراً إلا أنه عرض تطور حياة لاسكى الفكرية بطريقة غريبة .

فقد اتبع طريقة التأريخ الزمنى . . . حسب توالى التواريخ .

وقد قسم المؤلف حياة لاسكى إلى خمس مراحل — من حرب ١٩١٤ حتى نهاية الحرب . ومن عام ١٩٢٢ حتى عام ١٩٣٣ ، ومن ١٩٣٣ حتى ١٩٣٩ ، ثم مرحلة الحرب العالمية الثانية من ١٩٤٠ حتى ١٩٤٥ ، وبعد ذلك مرحلة ما بعد الحرب . . حتى مات لاسكى فى عام ١٩٥٠ .

وقد انتقى المؤلف مفاتيح لاسكى الفكرية . . وهمومه الفلسفية .

فقد عالج لاسكى مشكلة الحرية ، ومشكلة الدولة ومشكلة التطور الاقتصادى والاجتماعى ، وانشغل بالبحث عن حلول لها .

والمؤلف يعرض — مثلا — لأفكار لاسكى عن الحرية ، فى المرحلة الأولى ، ويعقد لها فصلا مستقلا . . ثم يتناول بقية أفكاره ، ويعقد لكل منها فصلا مستقلا .

ثم يعود فى المرحلة الثانية ، ليكمل ما بحثه فى الفصل الأول عن الحرية . . . وهكذا .

وبهذه الطريقة ، وصف أفكار لاسكى تبعاً للتاريخ ، دون أن يتابع الفكرة وتطورها من مبدأ حياة الرجل حتى مماته . . .

ويحق لنا أن نتساءل :

— لماذا لجأ المؤلف إلى هذه الطريقة ؟

وهو حر فى طريقة المعالجة أصلا . ولكن موقفه من أفكار لاسكى ، ومعارضته لها بشدة ، تجعلنا نظن ، أنه لجأ إلى طريقة العرض . . لغرض خاص .

فالمؤلف يدرس أفكار لاسكى دراسة أكاديمية — ذكية حقاً — ولكنها دراسة باردة ، ولذلك فهو لاينقل القارئ مع أفكار الرجل مرحلة بمرحلة . . . ومشكلة بمشكلة . . . بل ينقلها تاريخاً بعد تاريخ . .

ويلجأ إلى طريقة التقطيع الزمنى ، بدلا من طريقة السرد المتصل المفسر . . المتحمس .

وإن كان ذلك كله لا يغض من قيمة البحث والجهد معاً .

* * *

وقد عنى لاسكى فى مؤلفاته بمشكلة الحرية .

ويقول المؤلف هربرت دين : وبحق ، أن لاسكى أراد أن يطهر التفكير السياسى من الغيبيات .

فالتفكير السياسى أيام الملوك ، والأباطرة ، والبابوات يؤمن بأن السياسة ليست عملا وواقعاً . . . ولكنها ميراث وموهبة ، تفسر « بما فوق السياسة » .

وقد طرح لاسكى بحث مشكلة الحرية فى كتابه « الحرية فى الدولة الحديثة » عام ١٩٣٠ ، وكتابه « قواعد السياسة » فى عام ١٩٣٣ ، وكتابه « الدولة فى النظرية والتطبيق » فى عام ١٩٣٥ ، وفى كتاباته الفرعية العديدة .

ويرفض لاسكى أن تكون الحرية هى الفردية الأنانية ، المستغرقة فى ذاتها ، اللاهية مع مصالحها الخاصة ، كما تغنى بها الفيلسوف بنتام .

وهو يرفض أن تكون الحرية هى « السماح للفرد بأن يحدد لنفسه وبنفسه ما يرضى ذاته » .

وفى صدر حياته ، كان لاسكى يعرف الحرية « بانعدام القيود » . . . أو بأنها « سعى الإنسان لتحقيق ذاته » .. أو بأنها «عدم إعاقة تطور الشخصية الإنسانية ، سواء كان هذا العائق من سلطان أو سلطة أو عادة . . . وذلك حتى يستطيع الإنسان أن يوفق بين نوازعه المختلفة » .

وفى كتابات لاسكى تتردد صورة الحرية ، بأنها « تمكين الفرد من أن يصبح فى أحسن صورة » . . . أو « الحرية هى أن تصبح أحسن من نفسك » .

ولكن لاسكى عاد بعد ذلك فى عام ١٩٢٥ ، ليقول : إنه كان يتصور الحرية مجرد انعدام القيود ... وهذا التصور تعريف بالنفى ، وتحديد بالسلب . . . والحرية شىء موضوعى وإيجابى .

ومن هنا انتقل لاسكى إلى تحديد أعمق ، فوضع شروطاً اجتماعية للحرية لا يمكن أن تتحقق إلا بها .

فهو يقول فى كتابه « الحرية فى الدولة الحديثة » ١٩٣٠ :

— الحرية لا يمكن أن تتحقق ، إذا كانت للقلة امتيازات خاصة .

— وإذا توقفت حقوق الناس على « رغبة » أو « شهوة » الآخرين .

— وإذا انحازت سلطة الدولة لفريق من الناس دون فريق آخر .

ولاسكى يبتعد هنا عن تفسير الحرية تفسيراً فلسفياً . ويرفض أن تكون الحرية متعة فردية خاصة . ويوضح الشروط الاجتماعية لتحقيق الحرية .

ولذلك يقول لاسكى : إننى أقصد بانعدام القيود . . . توفر « الظروف الاجتماعية » ، التى تلزم سعادة الإنسان .

وعلى الرغم من أن لاسكى يوضح الحرية أحياناً بالسعادة ، والسعادة تعبير غامض ، لأنها مسألة نسبية ، إلا أنه يصر على أن هناك ظروفاً اجتماعية تحقق الحرية ، وظروفاً اجتماعية تهدد الحرية .

ولذلك ترتبط عنده قضية الحرية بقضية المساواة .

« فما لم تتساو السلطة الاقتصادية لكل المواطنين مساواة تقريبية ، فلا يمكن أن تتحقق الحرية للفرد . . حتى يبحث عن سعادته » .

ولاسكى يرى أن الإنسان لا يريد الحرية فى حد ذاتها . فالحرية فى المجتمع حرية اجتماعية قبل كل شىء . وليست حرية مطلقة فى حد ذاتها . « فحرية الفقراء — مثلا — هى أن يتمتعوا بالأشياء التى يتمتع بها حكامهم » . وهذا هو المجرى الاجتماعى لفكرة الحرية .

ولذلك فالحرية لا تتحقق إلا بالمساواة الاجتماعية .

ولا يعنى لاسكى من المساواة التسوية . فالأفراد — عنده — يختلفون فى قدرتهم وحاجاتهم . ولكنه يطالب بالتسوية المطلقة بالنسبة لمطالب الحياة الأولية .

« فلكل مواطن نصيب من الثروة القومية . ولا بد أن يسمح له بكفاية المطالب الأولية ، مثل الجوع والعطش والمأوى . . . » .

وللناس ، بعد ذلك ، أن يختلفوا بلا فوارق شاهقة ، ولا فروق شاسعة .

وللمجتمع بعد ذلك أن يترك فرصة التفوق ، حتى فى العمل اليدوى . . فإذا تفوق العامل فى الإنتاج اليدوى كانت له جائزة ، تميزه عن بقية العمال .

أما الأعمال التى لا تقاس بالكم ، كالأعمال الفكرية والذهنية ، فلا بد للمجتمع من أن يضمن حاجته من الأطباء والمهندسين والأساتذة . . وأن يعطيهم مقابل ما يقدمونه من امتياز أو تفوق . . أو ابتكار .

وأزمة الحرية عند لاسكى هى أزمة مساواة أولا . والسلطة الاقتصادية ، وهى تعبير عن الملكية ، هى سبب هذه الأزمة ، لأنها تخصص السلطة للبعض ، وتحجبها عن الآخرين .

ولذلك يرى « لاسكى » أن المجتمع الاشتراكى هو المجتمع الذى تتحقق فيه الحرية الحقيقية فى النهاية ، لأنه المجتمع الذى تتحقق فيه المساواة . . دون عناء .

* * *

ولمشكلة الحرية جانب مثير هو الطاعة .

فلماذا يطيع الإنسان الأوامر التى تصدر إليه من سلطة عليا ؟

وعلاقة الفرد بالدولة هى أخطر وجه لمشكلة الحرية والطاعة .

وقد أفرد هارولد لاسكى كتاباً خالصاً عن الدولة ، وكتاباً كاملا عن الحرية فى الدولة الحديثة . وعرض لمشكلة الطاعة والحرية . . والدولة عبر التاريخ . . . وفى العصر الحديث .

ويقول هارولد لاسكى فى كتابه « الدولة فى النظرية والتطبيق » :

— إن البحث عن تبرير لوجود الدولة مسألة طبيعية .

فالناس منذ أفلاطون يبحثون عن هذه المبررات والأسباب . فأفلاطون قال : « إن العدالة ليست حكم الأقوى على الأضعف . ومنذ ذلك التاريخ ، والمفكرون يبحثون عن مبررات قيام الدولة ، ومبررات سيادتها وسلطانها » .

ولاسكى يرد على القانونيين والمفكرين الذين يصورون سلطان الدولة بأنه سلطان يفوق أى إرادة .

فليس يكفى أن يقال : إن من طبيعة الدولة أن يكون لها هذا السلطان . ولا بد أن نسأل : لماذا ؟ وكيف انعقد لها هذا السلطان .

وهو يرفض تبرير سلطان الدولة بفكرة غيبية .

ثم يرفض ما يقوله هيجل من أن الدولة هى الفكرة الإلهية على الأرض . فهى « ليست عقلا مطلقاً متيقناً ، لا يعترف بسلطان دون سلطانه » كما قال هيجل .

وقد ظهر لاسكى تفكيره من المثالية التى تصور الدولة كما يجب أن تكون ... وقال : إن علينا أن ندرس الدولة كما هى قائمة بيننا .

ولذلك علينا أن ندرس الدولة دراسة اجتماعية تحليلية ، وعلينا أن نسأل :

— من الذى يستفيد منها ، وبها ؟ هل هم الذين يملكون ، أم الذين لا يملكون . وإجابة هذا السؤال تحدد طبيعة الدولة .

وتقديس الدولة ، يمنعنا من العصيان ، إذا وجب العصيان . . ويمنعنا من التساؤل عن مصدر سلطانها ، وأصل سيادتها ، مع أن التساؤل واجب محتوم . . فلو نظرنا إلى الدولة عبر التاريخ ، لاكتشفنا أنها دائماً تتحيز . . . لمن يملكون ضد من لا يملكون .

فقد كانت الدولة فى أثينا تتحيز ضد العبيد .

وكانت فى أيام الرومان تتحيز ضد العبيد والفقراء .

وكانت فى العصور الوسطى تتحيز لصالح أصحاب الأرض .

ومنذ الثورة الصناعية ، أخذت تتحيز للذين يملكون وسائل الإنتاج ضد من لا يملك شيئاً سوى ساعده وعرقه .

ولذلك فإضفاء سلطة السيادة ، والقدسية ، على الدولة كما فعل هيجل ، وكما يفعل القانونيون الذين يسلمون بالشكل ، دون التوغل فى الموضوع ، يضر الإنسان ، ويضر حريته ، ويلزمه بطاعة عمياء تتنافى مع حريته .

ويحلل لاسكى نظرة هيجل إلى الدولة ، فيقول إنها نظرة غير أخلاقية . لأنه يسبغ عليها قداسة ، فى نفس الوقت الذى تتحيز فيه للأقلية ضد الأغلبية .

فلو أننا نظرنا إلى أفكار هيجل فى تنظيم المجتمع ، لاكتشفنا سر إصراره على تقديس الدولة ، وعدم محاسبتها .

إن هيجل يعتقد أن النبلاء هم أفضل طبقة بين

الناس . « لأنهم فى رأيه يستطيعون أن يتجردوا من أنانيتهم ، ويترفعوا على مصالحهم الخاصة » !

« فالعمال وأصحاب العمال يحصرون مثلهم الأعلى فى نطاق أعمالهم . ومقياس طموحهم هو ما يكسبونه من مال واحترام فى دائرتهم الضيقة » . . . « بل إنهم لا يستطيعون إدراك طباع المحارب ، وقد سيطر عليهم جمع المال . . . حتى عجزوا عن الإحساس بالوطن ، وينظر هيجل إلى الفلاحين نظرة أكثر عطفاً ، فيقول : إن الفلاح قادر على الولاء والإخلاص . ولكنه يخلص لشخص ، ولا يستطيع الإخلاص لفكرة . ولذلك ينقصه الذكاء الواسع الأفق ، الذى يمكنه من أن يرتفع فوق مصالحه الخاصة التى ينغمس فيها » .

ويصيح لاسكى بأن هذه النظرة غير أخلاقية . لأنها تفرق بين الطبقات . وتنكر المساواة . وتصور الدولة على غير حقيقتها الواقعة .

وكل تصور تجريدى للدولة ، يبتعد عن التحليل والتفسير الاجتماعى ، ضرب من الخيال . أو مغالطة فكرية فاحشة .

وهو يخشى أن يكون لأفكار هيجل امتداد فى الفلسفة الألمانية والفكر السياسى الجرمانى ، الذى يحب السلطة المستبدة ، ويحبب فى الطاعة العمياء .

والدولة عند لاسكى ليست جهازاً معلقاً فى الهواء ، ولا تتسم بصفة غيبية . وليس من حقها ادعاء القداسة كما يدعى البابوات لأنفسهم .

الدولة ، ككل ظاهرة اجتماعية ، تخضع لحدود الزمان وظروف المكان . . . وهى لذلك تعبير عن الطبقة والطبقات التى تستخدمها ، والتى تستغلها ، أو تتستر وراء سلطانها وسيادتها .

ولذلك عقد لاسكى بحثاً طويلا عن طبيعة الدولة فى ألمانيا الهتلرية ، وقال : إنها دولة رأسمالية ، مثل بريطانيا أو أمريكا سواء بسواء .

فقد تشب الحرب ، وتشتبك الدولتان ، ولكن هذا الاشتباك لا ينفى الصفة الأصلية فى دولة هتلر ، لأنها لم تسع إلى تغيير علاقات الملكية فى أرضها تغييراً أساسياً .

فليس يكفى أن تغير الدولة شكلها السياسى من الديمقراطية إلى الديكتاتورية ، حتى تختلف طبيعتها الأساسية .

فكلتا الدولتين رأسمالية . . . الأولى وهى بريطانيا فى بحبوحة تسمح بالحقوق الديمقراطية ، والأخرى وهى ألمانيا ، فى أزمة تقبض عن الناس الحرية ، وتشهر فى وجوههم الاستبداد .

وللاسكى تفسير دقيق للديمقراطية الغربية ، أو كما يقول للرأسمالية الديمقراطية ، لأنه يضع الأصل الاقتصادى فى الدرجة الأولى ، والشكل السياسى بعد ذلك . . .

فهو يقول ، بعد دراسة مظاهر الديمقراطية المختلفة فى أوروبا ، إن الرأسمالية لا تسمح بالديمقراطية إلا حين تكون — أى الرأسمالية — فى مرحلة توسع .

إنها فى هذه اللحظات لا تمانع من إعطاء بعض الحقوق الديمقراطية للمحكومين .

ولكنها لا تكاد تتعرض لأزمة اقتصادية عنيفة ، حتى تقبض تلك الحريات ، وتصادر تلك الحقوق التى تنازلت عنها .

ولاسكى يفسر ظهور الفاشستية والنازية فى إيطاليا وألمانيا بأنها أزمة رأسمالية فى الدرجة الأولى . . .

ولكن المؤلف هربرت دين ، ينعى على لاسكى أنه كان شديد التشاؤم ، وكان يبشر ، أو ينذر ، بانهيار الرأسمالية ، حين شهد أزمة عام ١٩٣٠ العالمية .

وينعى هربرت دين على لاسكى أنه حين زار أمريكا تنبأ أيضاً بأن نظامها سوف ينهار ، بل كان يعتقد أن أزمة ١٩٣٠ هى الضربة القاضية للنظام كله .

والذى حدث كذب ظنون لاسكى ، لأن الرأسمالية نجت من أزمة ١٩٣٠ ، بل نجت من الأزمات التى تلتها . . .

وينعى هربرت دين عليه أيضاً أنه لم يسلك ذلك المسلك الذى شقه عالم اقتصادى مثل كينز ، الذى كان يؤمن بأن الرأسمالية يمكن أن تنجو ، وأنها تستطيع أن تعالج أزماتها بتدخل الدولة ، وقيامها بالمشروعات الكبيرة ، التى تمتص البطالة ، كما فعل روزفلت فى عام ١٩٣٠ .

ولكن . . . التحدى بين المؤلف ولاسكى لم ينته بعد

فلا أحد يعرف ، حتى الآن ، مصير النظام الرأسمالى فى أمريكا ، وهل ستنقلب أمريكا إلى دولة اشتراكية ، فهو سؤال يسبق الزمن . . . على أى حال ! لأن التطور الاجتماعى لم يأخذ بعد مداه فى أمريكا !

* * *

ولكن لاسكى لا يكتفى بتحليل « وجود » الدولة وربطها بظروفها الاجتماعية ، وتفسيرها بالملكية . . . لأنه يجيب على سؤال أبعد من ذلك ، وهو « مصير » الدولة .

وقد كان لاسكى فى بداية حياته الفكرية يعارض فكرة « الأوحدية » فى التنظيم الاجتماعى . وينادى بتعدد التنظيمات الاجتماعية .

ولذلك كان يميل ميلا شديداً إلى أفكار برودون الاشتراكى الفرنسى ، الذى كان يدعو إلى إنشاء فيدراليات وجمعيات لامركزية ، تنتشر فى الأقاليم ، وتوزع حسب نشاط المجتمع .

ولاسكى شديد الحماس للامركزية ، لأنه يخشى أن تصبح الدولة قوة مركزية ، شديدة التمركز ، لها سطوة وسلطان . ولكنه لم يقترب من أفكار النقابيين الذين دعوا إلى إلغاء الدولة إلغاء كاملا ، وإحلال النقابات المهنية والعمالية محلها .

كما لم يقترب من اشتراكية الجيلد ، التى انتشرت فى انجلترا مع الدعوة الفابيانية ، ومع دعوات الماركسيين ، وغيرهم ممن كانوا يتزاحمون على الحركة العمالية فى منتصف القرن التاسع عشر ، ونهاية القرن .

وفى عام ١٩١٨ و ١٩١٩ ، اشتدت الدعوة بين حزب العمال إلى تأميم الصناعات المركزية والرئيسية ، ودعا لاسكى إلى تكوين اتحاد وطنى يجمع المجالس الصناعية ، وتكوين برلمان يسميه برلمان المنتجين .

وكان ينادى بأن يتولى برلمان المنتجين وضع ورسم السياسة العامة للإنتاج ، وأن يصبح حكماً فى الخلافات التى قد تنشأ بين المجالس الصناعية المختلفة .

وأن تترك « التفاصيل الخلاقة والمبدعة » للمجالس الصناعية ، التى تضع الوسائل الجديدة فى الإنتاج ، وتحدد الأجور ، وتحدد ساعات العمل ، وترغم المديرين على الاعتراف بإنسانية العامل . . .

وقد سمى لاسكى هذه التنظيمات بالديمقراطية الصناعية ، تمييزاً لها عن الديمقراطية السياسية .

ولكنه لم يعالج مشكلة تنظيم المجالس الصناعية ، ونسبة توزيع المقاعد فيها بين العمال والمديرين . . . واحتار بين أن يشترك العمال عن طريق النقابات فى تلك المجالس ، أو أن يشتركوا وحدهم . . . لأنه كان يخشى أن يحدث الخلاف بين سلطة النقابات وسلطة المجالس الصناعية .

ولكن يبدو أن لاسكى ارتد عن هذه الفكرة ، لأنه لم يرددها بعد ذلك فى كتبه اللاحقة لعام ١٩٢٠ ، على الرغم من إيمانه بأن الديمقراطية الصناعية تقرب المنتج من إنتاجه ، وتنجيه من البيروقراطية ومركزية الدولة ، التى يعتقد أنها شر مستطير أصاب المدنية الصناعية الحديثة .

وأروع ما فى تفكير لاسكى أنه يمثل الداعية الحديث للاشتراكية ، فهو ينفض للظلم الذى تراكم فى الماضى ، ولكنه فى نفس الوقت يريد أن يتجنب الخطأ فى المستقبل ، ولذلك لا يريد إبدال ظلم بظلم ، أو إعطاء العدل وانتقاص الحـــرية . . . لأنه يحلم كالاشتراكيين ، بأن يسطع على الإنسان عهد يكتمل فيه العدل والحرية معاً ، كفرعين فى شجرة واحدة .



بين الصحافة والأدب

لفاروق خورشيد

بقلم وداد سكاكيني

إن مواجهة المشكلات المعقدة والتصدي لحلها وتبيان كل التباس حولها بطريقة موضوعية تجرُّدية ، لمن أشد المصاعب الفكرية حرجاً ، إذ أن هذه المشكلات تشبه خضماً هائجاً لا يقوى الصياد ولا النوتى أو الربَّان على أمره ، وطالما وقف أمثال هؤلاء مكتوفى الأيدى مشدوهى النظرات يسائلون الأفق : من أين يكون منفرج الطريق ؟

وعالمنا العربى الذى نعيش فيه اليوم يموج بمختلف المشكلات فى حياتنا الأدبية والثقافية ، أو فى مجالنا الحياتى والحضارى الذى تعددت نواحيه وترامت أطرافه فى المعرفة والتصنيع ، ومن الجميل أن يُقْدِم أحد المفكرين المخلصين من الشباب فيتناول مشكلة الأدب والصحافة فى أيامنا ، وهو فاروق خورشيد الذى نشر كتابه هذا .

لقد كان رائده الإخلاص للكلمة والحقيقة فى بحثه هذا ، ويخيل إلىَّ أن المؤلف خرج من دراسته الجامعية إلى غمار الحياة الفكرية والاجتماعية مزوَّداً بما أعانه على التمرس بالصحافة والأدب حتى عرف أهلهما وأحس المشكلات التى تدور فى فلكهم ، وما طرأ على الكلمة المكتوبة من تغير وتطور .

نظر الكاتب إلى كلٍّ من الصحافة والأدب طويلا وبمنظار خاص ، فرأى الأولى حرفة وصنعة ، والثانية رسالة وفنّاً ، لكن الحرفة البارعة المسايرة لروح العصر وحاجة المجتمع طغت على الفن بوسائلها المغرية ، فلم تبق أداة ثقافة وتبصير ، وإنما غدت وسيلة إرضاء للقارئ تقدم له فى الإطار الذى يستهويه ما يعجبه ويسليه ، بعد أن كانت كاهنة فى محراب الأدب[1] تستمد منه وجودها وبقاءها ، وكتّابها هم العمد الأساسية فى بناء أية صحيفة ، وقد دخلوها عن طريق الأدب وكانت من أقوى الأسباب فيما أدركوا من شهرة واسعة .

فأكثر هؤلاء الأعلام من أدبائنا المعاصرين تمرسوا بالصحافة وأدّوا فيها أدواراً كبيرة ، وكان لهم أثرهم البعيد فى حياتنا الفكرية والثقافية ، ومثلهم كان أشهر كتّاب الأدب الغربى الحديث ، ومنهم جاك دولاكروتيل الذى بدأ حياته الأدبية صحافياً صغيراً حتى صار أديباً كبيراً فى الأكاديمى الفرنسية على أيامنا ، وهو ما يزال يكتب ويغذى الفكر بآثاره ، ولو سألوه أن يقص تاريخ حياته بين الصحافة والأدب لرسم خطّاً بيانياً لسيرته ونشأة أنداده ، فإن تاريخ الأدب المعاصر يحدثنا أخبار هؤلاء الكتاب الذين بدأوا صحافيين ، وكانت الصحافة مدرستهم الأولى ، فيها تعلموا حرية

---

(١) ص ١٠ بين الصحافة والأدب

الرأى وسلامة النقد والتعبير ، وحمّلتهم هى رسالة البناء لمجتمعهم ووطنهم ، وغرست فيهم المزايا الإنسانية .

على أن المؤلف ذكر فى موضوعه مكانة الصحافة وأثر ذويها فى مستهل نهضتنا العربية الحديثة، ولو عرضنا أسماء الذين نشأوا فى دور الصحافة ورعاية أصحابها لضاق المجال ، ففيهم من جمعوا بينها وبين الأدب فى مواهبهم وثقافتهم ومراسهم الطويل .

وإذ تحدث المؤلف عن صحافتنا فى ماضيها الأغر أخذ ينظر إلى حاضرها الخطير ،فيتبين فيه تغير المفاهيم والقيم ، وتطور العصر فى حضارته المادية حتى أصبح أكثرها مثل المتاجر فى العرض والطلب وابتداع الدعايات للكسب والرواج ، واصطناع الأقلام البارعة فى التشويق والإغراء لزيادة عدد القراء .

ولو جئت تسأل الصحافة نفسها عن طبيعتها هذه فيما تتوخاه لتحقيق غايتها ، لأجابتك إلى ماضية مع روح العصر فى سرعته وحاجته ، وما يريد القارئ اليوم ، والواقع أن هذا القارئ هو غيره بالأمس القريب أو البعيد ، لقد رأى سبيلا ممهداً فمشى فيه ، وأقبل على تسلية مغرية فآثرها، ولم يكن هو الذى يكوّن الصحافة ويوجهها ويغذيها ، وإنما هى التى تطبعه بطوابعها وتستهويه بألوانها ، وإنها لتلتمس كل طاقة ووسيلة للرواج ،حتى ولو طحمت الأدب وطغت عليه، وتغافلت عن أثره فى حياة المجتمع .

وقـــد درس المؤلف فى كتابه أزمة الأدب فى صحافتنا التى كان لهـــا أثر بارز فى تطور حياتنا الثقافية ، وكيف تدخلت فى تحديد مفهومنا الفكرى وتصوير مستقبل الكلمة المكتوبة ويعنى بها الأدب ، وخرج الكاتب الجرىء من دراسته هذه وهو يرى المحنة فى هذه المشكلة بين الأدب والصحافة ، وهما قوام الحياة الاجتماعية فى كل أمة راقية ، ثم نظر إلى الأديب فى عالمه الوسيع مجرداً عن الصحافة وتتبع الآفاق التى يجول فيها هـــذا المخلوق الذى ينتفض حسه تلقاء الوجود ومشاهده المختلفة ، وترتسم على صفحة خاطره روائع الحياة ومنغّصاتها ، فيفيض بها قلمه ولسانه بياناً وفنّاً مسكوبين على الصفحات التى تقرأ اليوم أو تحفظ للغد ، فتضم إلى التراث الذى تعتزُّ به العربية ومقوماتها .

ومضى المؤلف مع الأدب فى فنونه من شعر إلى قصة ، فدراسة أدبية ، فنقد ومقال ، وكان منصفاً فى حكمه ورأيه ، يعطى ما لقيصر لقيصر وما للشعب للشعب ، فترك للصحافة اختصاصها ومجهودها وللأدب رسالته ومواهبه .

وكانت البراعة فى الخيوط التى تصل عنده بين الصحافة والأدب ، وهى أدق الصلات والروابط بين الاثنين ، وأكاد أحسب المؤلف قد جرى نجمه فى فى الأدب ، وكان القدر يريد أن يجريه فى الطب والتشريح .

إنه ليشرح الأدب والصحافة دون أن يستعمل المباضع والقواطع ، وكم نحن بحاجة إلى مثل هذا الطب السحرى فى دراساتنا النقدية والتجردية ! فهو فى هوادة ولباقة يصور كيف طحمت الصحافة وصارت موضوع كل يوم ، حتى لم تبق للأدب مكاناً ولا مجالا ، وإن تلفتت إليه من حين إلى حين فلكى ترفع عن نفسها العتاب ، حتى أصبح الأدب الذى ينبغى



أن يعيش ويتطور فى تقدير الصحافة وتكريمها منعزلا ومهملا ، ولولا بروزه فى كتبه وصحفه الخاصة لتساءلنا عن وجوده . والعجب أن تنعكس الآية فيرى الأدب ذاته فى هذا الوضع بعد أن كان هو الذى يجرى على الصحافة قوتها اليومى .

على أن المؤلف، وإن سرد الكثير من المحن الفكرية والاجتماعية فى دنيا الصحافة والأدب ، فإنه لم يخل كتابه الرصين من العلاج والتبصير ، وحبذا لو نظر مَنْ بأيديهم الأمر إلى محتوى هذا الكتاب القيم ، فيتاح للأزمة القائمة فكاك وانسراح مما يعانى الأدب الحديث من حرج واضطراب .

وكنت أومن بالظواهر التى تدعو إليها الحياة الفكرية والاجتماعية ، فحين يتردى الفكر وآثاره فى محنة من المحن ينهض ناقد أو باحث أو مصلح فيقف فى سبيل التردى ويردُّ الضلال عن كل ما يمس حرمة الكلمة التى هى قوام التراث الحديث فى الأدب والفكر والفن .

وكتاب الأديب «فاروق خورشيد» من هذه الظواهر التى دعت إليها الأطوار الأخيرة فى الصحافة والأدب ، فإن المهنة تجنت على الفن والأصالة ، وكم يخشى المخلصون أن تمتص روعة الأدب الذى تصطنعه بمفاهيمها الجديدة لإرضاء القارئ ، فنفتقد الأدب كفن ، ولا نجد بين أيدينا إلا أدب الصحافة الذى يستهلكه القارئ كل يوم ثم يطوى الصحيفة أو ينساها فهو عابر معها يأتى عليه الليل والنهار مهما يلح النشر فى الإبقاء عليه وتقدمه باسم الأدب .

فما أشبه الصحافة اليوم بحقل كانت فيه أدواح مثمرة ذات ظلال تأوى إلى أغصانها الأطيار ، فإذا هى قد تحولت إلى حديقة ذات بهجة ونضرة ، ولكن ليس فيها إلا الأزاهير التى تتبدل مع المواسم والفصول ، والحديقة لا يتم جمالها وفضلها إلا بما تجمع بين الإمتاع والفائدة بالشجر المثمر ، والأدواح ذوات الأفياء .

(الناشر الجمعية الأدبية المصرية)

ظهر حديثاً

بقلم : فؤاد دوارة

مكتبتنا هذا الشهر حافلة بدواوين الشعر الممتازة ، اثنان منها من تراثنا الشعرى القديم والحديث ، واثنان لشاعرين شابين من خيرة شعراء هذا الجيل المجدد فى أشكال الشعر العربى ومضامينه .. ولنبدأ بتراثنا الشعرى الحديث ممثلا فى :

١ — ديوان ناجى

جمعه وحققه وقدم له :

أحمد رامى — صالح جودت

أحمد عبد المقصود هيكل — محمد ناجى

ومَن مِنْ أبناء هذا الجيل لم يطرب لشعر ناجى ! ولم يسعد بقراءة قصصه المؤلفة والمترجمة ، ودراساته النفسية وغيرها من الفصول التى ظل يطالعنا بها فى مختلف الصحف والمجلات الأدبية حتى وفاته فى ٢٤ مارس سنة ١٩٥٣ ؟

لقد صدرت لإبراهيم ناجى ثلاثة دواوين من قبل ، أولها « وراء الغمام » سنة ١٩٣٤ ، وثانيها « ليالى القاهرة » عام ١٩٥١ ، أما ثالثها وهو « الطائر الجريح » فقد جمع ونشر عقب وفاة الشاعر بأربع سنوات .

والديوان الذى بين أيدينا اليوم يجمع هذه الدواوين الثلاثة بالإضافة إلى قصائد أخرى كثيرة استطاعت اللجنة المشرفة على إصدار الديوان أن تجمعها « من أفواه الثقات من أصدقائه ، ومن شفاه الحسان اللواتى طالما ألهمن ناجى أناشيده الخالدة ، ومن قصاصات الصحف التى كانت تتلقف شعر ناجى وتحتفى به » .

وعلى الرغم من صعوبة مهمة جمع شتات كل هذا الشعر ، إلا أن اللجنة تؤكد أنه لم يضع منه إلا أقل القليل .. « ذلك أن ناجى كان ذا ذاكرة قوية ، فكان كثيراً ما ينطبع ما قاله ارتجالا فى ذاكرته ، فلا يلبث أن يسجله لنفسه فيما بعد ، أو يتلوه على أصدقائه من الصحفيين ، فينقلوه من مجلسه إلى صحفهم .

« ولهذا نستطيع (أى أعضاء اللجنة) أن نقول : إن هذا الديوان قد لم شتات شعر ناجى ، ولو أن ناجى نفسه كان حياً ، وشرع اليوم فى القيام بالمهمة التى قمنا بها ، فما نحسب إلا أنه كان مسقطاً بعض ما ترون من قصائد فى هذا الديوان لسبب أو لآخر » .

« ولكننا حرصنا على عدم إسقاط بيت واحد مما عثرنا عليه من شعر ناجى ، حتى القصائد الناقصة والمبتورة وغير مستحبة الغرض ، أمانة للأدب والتاريخ » .

ومن هذه الحقيقة تأتى أهمية الديوان ، فهو يتيح للباحثين والدارسين أن يكونوا فكرة كاملة من شعر ناجى ، وييسر لهم دراسته دراسة منهجية متكاملة ، فضلا عما يتيحه للقارئ العادى من متعة التعرف على شعر ذلك الشاعر الرقيق ، وتتبع مراحل نموه ونضجه ، وأشجان قلبه وأفراحه ، وميول نفسه ونزواتها . .

وقد آثرت اللجنة تبويب هذا الشعر وفقاً لترتيب حروف القوافى ، وهى الطريقة التقليدية المتبعة فى نشر شعر القدماء ، وذلك بعد أن استحال عليها معرفة الزمن الذى نظم فيه كل قصيدة . فاكتفت بإثبات تواريخ القصائد المعروفة ، ووعدت بأن تضع فى نهاية الديوان فهرساً يسجل مصدر كل قصيدة ورقم صفحتها فى هذا المصدر ، ولكنها لم تحقق هذا الوعد الأخير ! . . ومع ذلك فللطريقة التى اتبعتها مزاياها المعروفة ، وأهمها تسهيل الرجوع إلى القصائد .

وكتب الشاعر « صالح جودت » سيرة حياة ناجى ، فعرف بأسرته ونشأته ، وحلل شخصيته ومختلف مراحل حياته ، وقد أتاح له اتصاله الوثيق بالشاعر ، أن يكتب عنه بصدق وحرارة ، وبخبرة واضحة .

وكتب الدكتور « أحمد عبد المقصود هيكل » أستاذ الأدب العربى المساعد بكلية دار العلوم فصلا آخر عن « فن ناجى » حدد فيه مكانته من تراثنا الشعرى الحديث ، ووضعه فى مكانه من مدرسة « أبولو » أو المدرسة « الرومانتيكية الغنائية » كما يسميها ، ومر بعد ذلك مروراً سريعاً على خصائص شعر « ناجى » واتجاهاته الرئيسية . .

ولا شك أن صدور هذا الديوان على هذه الصورة المحققة المدروسة ، يعتبر حدثاً هاماً فى حياتنا الأدبية ، إذ جرت العادة من قبل على ألا نهتم إلا بشعراء الجاهلية والعصور الإسلامية التالية ، فما إن نذكر كلمة « التراث » فى محيط الأدب والشعر إلا وتنصرف الأذهان إلى هؤلاء الأدباء والشعراء والقدامى ، وصدور هذا الديوان يؤكد أننا بدأنا نهتم بتراثنا الحديث اهتمامنا بالتراث القديم ، ويا حبذا لو ازداد هذا الاهتمام وضوحاً فتصدر دواوين جامعة لشعرائنا المحدثين من أمثال « شوقى » و « حافظ » و « البارودى » و « خليل مطران » و « على محمود طه » و « الهمشرى » و « أبى شادى » . . وغيرهم ممن وضعوا أسس النهضة الشعرية الحديثة .

(الناشر وزارة الثقافة والإرشاد القومى بالاشتراك مع دار المعارف) .

٢ — ديوان القاضى الفاضل

تحقيق : الدكتور أحمد أحمد بدوى

مراجعة : إبراهيم الإبيارى

وهذا ديوان آخر من سلسلة « تراثنا » التى تصدرها الإدارة العامة للثقافة بوزارة الثقافة والإرشاد القومى ، إنه ديوان القاضى الفاضل « عبد الرحيم بن على البيسانى » المولود فى عسقلان عام ٥٢٩ هـ . وقد قدم إلى القاهرة وهو فى الخامسة عشرة أيام الخلافة الفاطمية ، واتخذ الكتابة فى دواوين الدولة مهنة له ، ولمعت مواهبه ، فلما تولى صلاح الدين الأيوبى أمر مصر ، اختاره وزيراً له ، وفوض إليه ديوان الإنشاء ، واعتمد عليه فى إصلاحاته المالية والحربية .

وقد خلف « القاضى الفاضل » مؤلفات كثيرة من الشعر والنثر ، أهمها رسائله الديوانية والإخوانية ، وحجبت شهرته كناثر مكانته كشاعر ، ويقول محقق الديوان عن شعره :

« وشعره ممتاز ، كما ممتاز نثره ، بحب الصناعة اللفظية ، فهو لا يكاد يتركها ، إذا تأتى له استخدامها ، ولهذه الناحية من خصائص شعره أعجب رجال الصناعة

به ، ومثلوا الكثير من ألوانها بشعره ، مسجلين له أعظم تقدير وإعجاب . أما أولئك الذين لا تعنيهم هذه الصناعة فلا يرتفعون فى تقدير شعره إلى هذا المستوى من التقدير .

وكان لعصره أثر كبير فى شعره ، وإذا كان هذا الشعر الذى بين أيدينا لم يتحدث إلا قليلا عن الحروب الصليبية التى دارت فى عهد صلاح الدين وكان الفاضل وزيره ، فربما تحدث عنها فيما ضاع من شعره ، أو ربما أشبع تلك الرغبة فيما كتبه عنها من رسائل ، كانت لها قيمة كبيرة فى عصره » .

واعتمد الدكتور « أحمد أحمد بدوى » فى تحقيقه للديوان على مخطوطة مكتبة معهد دمياط المصور بدار الكتب ، وعلى نسخة المكتبة الأزهرية الخطية ، ويقول عنهما : « وهما مشحونتان بالتحريف والتصحيف والخطأ ، كما سنتبين ذلك فيما يأتى من شعره ، مما كان سبباً فى إحجامى مرات كثيرة عن إخراج هذا الديوان ، حتى بعد أن قطعت فيه شوطاً كبيراً » .

على أن هذا الديوان المخطوط لا يجمع شعر القاضى الفاضل كله ، فقد وجد له المحقق مجموعات من الشعر فى عشرين كتاباً ، ضمها إلى الديوان المطبوع ، ثم رتبه فى أبواب للغزل ، والمدح ، والفخر إلى آخر الأغراض التى قال فيها الشاعر ، ثم رتب القصائد فى كل باب بحسب قوافيها « ليتجلى فن الشاعر فى كل غرض ، وليسهل على الدارس أن يعرف خصائص كل ناحية من نواحى شعره على حدة ، وليعيش القارئ فى جو واحد وقتاً طويلا ، يسهل معه التذوق والالتذاذ بالقراءة » .

ثم قام بعد ذلك بشرح الألفاظ التى تحتاج إلى الشرح ، وذكر معانى بعض الأبيات التى رأى أن الحاجة تدعو إلى إيراد معناها ، « مشيراً إلى ما فى النسخ المختلفة من اختلافات ، معلقاً تعليقاً موجزاً على ما ورد فيه من أعلام ، ضابطاً النص ما أستطيع » .

وأعد الأستاذ المحقق فهرساً للقوافى ، وآخر للأعلام ، وقام بعدة ألوان من التعداد مما يعين الدارس فى عمله ، ومكان كل ذلك بلا ريب هو الجزء الثانى والأخير من الديوان ، ونعتقد أنه سيصدر قريباً .

على أن أمانة التحقيق قد اقتضته مع ذلك إلى أن يشير إلى أن هذا الديوان لا يجمع شعر القاضى الفاضل كله ، فقد عدا الزمن على الكثير منه ، ولكن هذا الجزء الذى أمكن الحصول عليه ونشره يكفى دون ريب لدراسة هذا الشاعر الذى يمثل حقبة هامة من حقب أدبنا العربى ، تميزت باتجاه فنى خاص ، لعل « القاضى الفاضل » من خير ممثليه .

(الناشر : وزارة الثقافة والإرشاد القومى بالاشتراك دار المعرفة) .

٣ — أقول لكم ...

للشاعر : صلاح عبد الصبور

هناك شبه إجماع على أن « صلاح عبد الصبور » واحد من الشعراء الشبان القلائل الذين تعتمد حركة الشعر الجديد على مواهبهم وإنتاجهم .. ولقد أصبح الشعر الجديد اليوم حقيقة مقبولة نظرياً ، بعد أن جاهد « صلاح » وزملاؤه من أجل إرساء مفاهيمه فى الأذهان ، وأصبح كل ما ينقصه أن تتعدد النماذج الجيدة حتى تفحم أعداء الشعر الجديد ورافضيه ...

ولذلك استقبل ديوان « صلاح عبد الصبور » الجديد : « أقول لكم » بلهفة كبيرة من جانب المؤيدين للشعر الجديد والمعارضين له على السواء .. أما الدكتور « لويس عوض » وهو من أشد المتحمسين للشعر الجديد ، بل واحد من أوائل من بشروا به ، فقد كانت فرحته بالديوان ناقصة لأنه — على حد قوله — لم يجد فيه « شيئاً كثيراً دامغاً » يرد به على أعداء الجديد ثم يضيف : « وجدت أن صلاح عبد الصبور لم يتطور كثيراً عما كان عليه منذ أعوام وإن بقيت له ملكته واضحة فى كل صفحة من صفحات ديوانه الجديد وضوح الشمس فى ضحاها » .

ولم يمنعه هذا الرأى من أن يشيد بقصيدة « الظل والصليب » ويصفها بأنها « من أجمل شعره قاطبة ،

بل هى من أجود ما قرأت من الشعر فى لغات عديدة » . . وكذلك قصيدة « كلمات لا تعرف السعادة » التى قال عنها « إن صلاح عبد الصبور قد سجل بها مستوى رفيعاً لا شك فى ارتفاعه » .

أما بقية قصائد الديوان فيرى « الدكتور اويس عوض » أنها عبرت عن أفكار ومشاعر قديمة لا تستحق كسر عمود الشعر من أجل التعبير عنها ، لأن « الأصل فى ثورة العروض التى قام بها الشعر الجديد ، وخرج بها عن عمود الشعر التقليدى ، هو أن مضمون الحياة التى عرفها الأولون يختلف عن مضمون الحياة كما نعرفها اليوم ، وهو يحتم تجديد صورة الأدب بما يجعلها أقدر على حمل مضمون الحياة الجديدة . ويدخل فى هذا المضمون لا موضوع الشعر فحسب ، ولكن كذلك حساسية الشاعر للحياة وطبيعة انفعاله بها وتأمله لها وتعبيره عنها لغة وخيالا وتصويراً » .

هذا هو موقف الدكتور « اويس عوض » من الديوان ، وهو كما قلنا من أشد المتحمسين للشعر الجديد . . أما موقف المعترضين على حركة الشعر الجديد فمعروف ، ولا يحتاج إلى التسجيل ، وإن كنا نرى أن نكتفى بالإشارة إلى الرأى الذى كتبه الشاعر « مصطفى بهجت بدوى » حينما اعترف بشاعرية صلاح عبد الصبور ، ولكنه اعترض على أساليب تعبيره ووجد أنه ينظم شعره « لاهثاً مكدوداً خائفاً أن يطلع عليه نثر النهار فإذا بقصائده تعكس هذا كله : الشىء الذى يريده . . أى روح الشعر ، والشىء الذى يعانيه . . أى الجهد والصعوبة والقلقلة ، والشىء الذى يخافه . . أى النثر ! ولعبد الصبور سرحات وشطحات لا يكاد يفهمها إلا هو . . » .

والواقع أن ديوان « أقول لكم . . » لا يعتبر إضافة ذات شأن لحركة الشعر الجديد ، ولا إلى ما حققه الشاعر فى ديوانه الأول « الناس فى بلادى » . . وإذا كان قد تميز على سابقه بشىء ؛ فبالمزيد من الاتجاهات الفكرية المبهمة ، وبميل واضح إلى الوعظ والخطابية ، وهذه الظاهرة الأخيرة تتمثل بقوة فى القصيدة الطويلة « أقول لكم » . . كما اختفت من هذا الديوان أو كادت النغات الوطنية والاجتماعية التى عرفناها فى ديوان « الناس فى بلادى » .

ونختتم هذا التعريف السريع باتجاهات الديوان بأبيات قليلة من قصيدة « الشىء الحزين » وهى من أفضل قصائد الديوان فى رأينا :

« هناك شىء فى نفوسنا حزين
قد يختفى . . . ولا يبين
لكنه مكنون
شىء غريب . . غامض . . حنون »

* * *

لعله التذكار
تذكار يوم تافه . . بلا قرار
أو ليلة قد ضمها النسيان فى إزار
« لو غصت فى دفائن البحار
لجمعت كفاك من محارها
تذكار »

* * *

لعله الندم
فأنت لو دفنت جثة بأرض
لأورقت جذورها وأينعت ثمار
ثقيلة القدم

* * *

لعله الأسى
الليل حينما ارتمى على شوارع المدينة
وأغرق الشطآن بالسكينة
تهدمت معابر السرور والجلد
لا شىء يوقف الإساءة . . لا أحد

وبعد ، فما زالت حركة الشعر الجديد أحوج ما تكون إلى المزيد من النماذج الشعرية الممتازة ، فهى وحدها التى تستطيع أن تكسب له أرضاً جديدة وأنصاراً .

(الناشر : المكتب التجارى — بيروت)

٤ — أنشودة الطريق

للشاعر كمال نشأت

وهذا شاعر آخر من شعراء الشباب ، انضم إلى مدرسة الشعر الجديد ، وإن لم يهجر تماماً الشعر التقليدى ، فديوانه « أنشودة الطريق » يضم عدداً غير قليل من نماذج الشعر التقليدى الجيد .

و « كمال نشأت » أبعد ما يكون عن تلك الصور الشعرية المعقدة المفتعلة ، إنه يتغنى بالحياة والحب ومختلف العواطف الإنسانية بصدق وبساطة ، وبلا أى محاولة للتفلسف أو الإبهام . . إنه يلتقط تفصيلات الحياة الدقيقة ويغمسها فى مشاعره المنغومة ، فتتحول إلى كلمات حية نابضة تنقل الأحاسيس إلى قلب القارئ نقلا قوياً مباشراً .

وفى الديوان قصيدتان تميزتا بإحكام البناء وحسن التصميم ، وهما « نامت نهاد » و « منى » والأولى تمثل لوناً من المشاعر الإنسانية الحلوة ، استطاع الشاعر أن ينفعل بها فى أكثر من قصيدة ، حتى خيل إليه أنه شاعر الأسرة الذى يتغنى بالابنة والزوجة والبيت السعيد . . والواقع أن هذه القصائد على مستوى فنى جيد ، ولكنها تمثل نغمة خافتة بالقياس إلى النغمة الأساسية فى الديوان ، وفى شعر الشاعر كله ، ألا وهى النغمة العاطفية الحزينة التى تقتات بالذكريات ، وتتعبد الجمال فى كل آن ، ولعل خير مثال على هذه النغمة قصيدته الأخرى « منى » التى يقول فيها :

« كأرض أورشليم
ودمعة اليتيم
فى الطهر والصفاء
عيناك يا منى
عيناك يا منى
حقولنا الخصيبة الفساح
تبسم فى الصباح
وتمنح الجمال والغنى
عيناك يا منى
عيناك أغنيات
عيناك ذكريات
طويلة الشجى
من عمرنا البعيد
يلفها الدجى
بخضرة الأمانى
ولوعة النشيد
أسطورة تدور
من شاطئ غريق
فى الورد والبخور
تعيش فى الخيال
وتفرش الجمال
فى عمرنا المرير » .

ويمضى الشاعر يذكّر « مناه » بأحلام الصبا والحى القديم ، والرفقة الصغار ، وقصة العفريت ذى القرون وعبث الأطفال ، وصدق مشاعرهم . . لقد انتهى كل ذلك الآن ، وتشتت الهنا ، وسارت « منى » فى طريق ، وسار الشاعر فى طريق آخر . . وها هو يعود إلى حيهم القديم ويقف وقفة تفيض بالوجد والذكرى ، وكأنه الشاعر العربى القديم يقف بالأطلال باكياً :

« قد عدت يا منى
لحينا القديم
هجرته عشرين من سنينى الطوال
وعدت والخيال
يداعب الشعور
فأنكرت عيناى ما تراه
تهدمت دكانة الحلاق
فى أول الزقاق
ودار عم مصطفى
وبيتنا القديم
رأيت فى مكانه عمارة شامخة البناء
وهكذا الحياة
تبدل الجماد . . والأيام . . والإنسان
وتسعد القلوب
وتنكأ الندوب

ونحن فى تيارها نصارع الزمان
ونخلق الجنان »

ولا يختم الشاعر قصيدته هذا الختام الحزين المتشائم ، بل يضيف إليها لوناً زاهياً مشرقاً يفيض بالتفاؤل والإيمان بتجدد الحياة واستمرارها ؛ فمن يدرى لعل فى الزقاق الآن رواية جديدة ينسجها عاشقان صغيران بنفس الطهر والبراءة التى أحب بها الشاعر « منى » وعينى « منى » . .

وفى الديوان قصائد وطنية ، وأخرى ريفية ، وإن كان اللون الغالب هو اللون العاطفى والوجدانى كما أشرنا من قبل .

ولا نأخذ على الشاعر إلا تراخيه فى توليد صوره الشعرية وتنميتها ، حتى لتبدو بعض القصائد وكأنها مقطعات مبتورة لم تنل حظها من العلاج الناضج المتأنى . . وإذا كانت فى الديوان بعض الأخيلة والتشبيهات القلقة أو المفتعلة فهى قليلة على كل حال ، ولا تسىء إلى المستوى العام للديوان . .

(الناشر : دار ممفيس للطباعة) .

٥ — العقاد

دراسة وتحية

بأقلام طائفة من رواد الفكر الحديث

جميل أن يشهد العقاد فى حياته — مد الله فيها — صدور مثل هذا الكتاب الذى اشترك فى تأليفه عدد كبير من تلاميذه وزملائه من كبار الأدباء والمفكرين . فيشهد بذلك تكريم المريدين والأنصار ، بعد أن شهد فى العام الماضى تكريم الدولة له ممثلة فى مجلسها الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

ومن أهم من اشتركوا فى تأليف هذا الكتاب الدكتور زكى نجيب محمود الذى تحدث عن « العقاد الشاعر » ، والدكتور « عثمان أمين » الذى تحدث عن « الجوانية فى أدب العقاد » ، والدكتور « طه حسين » عن « العقاد ولواء الشعر » وهو خطاب تاريخى هام ألقاه طه حسين عام ١٩٣٤ .

وتتابع المقالات عن العقاد ، الناثر ، والفيلسوف ، والشاعر ، والإنسان ، والطفل ، والصبى ، والسفير الثقافى ، ومحامى العظماء ، ومحطم الأصنام . . إلخ . إلخ مما يطول ذكره .

ومن الممكن تقسيم مقالات الكتاب إلى قسمين واضحين ، قسم يتميز بكثير من الموضوعية الجادة ، والآخر يميل إلى التقديس والتأليه بمبرر وبلا مبرر ، وهى فى معظمها مقالات الأتباع والأشياع ، ولو خلا الكتاب منها لارتفعت قيمته كثيراً ، وعلى كل حال فالكتاب بصورته الراهنة يعطى صورة طيبة عن العقاد ، حياته وإنتاجه ، والمغالين فى تقديسه من حوارييه .

(الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية) .

٦ — السينما والمجتمع

لمحمد حلمى سليمان

وهذا كتيب جديد من تلك الكتيبات القيمة التى تزودنا بها « المكتبة الثقافية » كل خمسة عشر يوماً . . والموضوع الذى يعالجه موضوع حيوى وثيق الارتباط بحياتنا الناهضة المتطورة ، وقد سبق أن عالجه أكثر من كاتب ، من أهمهم « عبد المنعم شميس » الذى أصدر منذ سنوات كتاباً قيماً يحمل نفس العنوان . . ويقول المؤلف فى مقدمته :

« لا ريب أن السينما فى مصر قد تعثرت زمناً طويلا ، واضطرب أمامها الطريق ، لا نعرف لها هدفاً تصبو إليه ، ولا نصيراً تعتمد عليه ، حتى ولا منصفاً يرد لها حقها المسلوب . ظلت السينما على هذه الصورة تتأرجح بين جاهل أو مضل ، بعيدة كل البعد عن وسائل التدعيم والتقدم ، خاضعة لعوامل رجعية بالية ، ولكن النهضة الشاملة ، والثورة على القديم ما لبثت أن مست هذه الصناعة ، فخلقت منها رسالة تهذيب وإصلاح ، وثقافة وفن سليم ، بما رسمته لها من خطوط أضاءت أمامها الطريق ، وكشفت عنها تلك الظلمة الحالكة ، حتى اخضر عودها ، واستوت على قدميها تشق طريقها بخطوات واسعة نحو الهدف الذى ترنو إليه . . »

ويخصص المؤلف الفصل الأخير من كتابه للدور الذى تقوم به الأجهزة الرسمية فى رعاية السينما وتحقيق رسالتها .

ويتحدث فى الفصل الأول عن السينما وأثرها فى المجتمع ، ويستشهد بأحداث ومواقف من تاريخ السينما العالمية توضح مدى إقبال الجمهور عليها وشغفه بها ، ثم يقف وقفة قصيرة ليوضح الفارق بين التأليف الأدبى والتأليف السينمائى ، ويتتبع بعد ذلك تاريخ نشأة السينما فى مصر ونموها .

وفى فصل بعنوان « الإنتاج السينمائى للأفلام العربية » يوضح أهم عيوب الفيلم العربى ، ثم ينتقل إلى الحديث عن السينما كوسيلة للدعاية ، ويعود بعد ذلك إلى تفصيل القول عن عيب من أهم عيوب الفيلم العربى ، وهو إكثاره من إظهار الرقص الشرقى الخليع ويستطرد من ذلك إلى تفصيل القول عن الموسيقى والغناء وبعض نوادرهما عند العرب والمصريين ، ويستغرق فى ذلك أكثر من عشرين صفحة بلا مبرر ، وكان من الممكن استغلالها فى علاج جوانب أخرى أكثر اتصالا بموضوع الكتاب .

وفى الفصل التالى يعدد الكاتب الأستوديوهات المصرية وتاريخ نشأة كل منها ، ثم يقدم لنا موجزاً عن نشأة السينما فى العالم ، ويشير إلى آخر مراحل التطور السينمائى من « السينما سكوب » وتطور أساليب تسجيل الصوت ، ويختم حديثه الجامع المنوع بكلمة عن دور الرقابة السينمائية ومسئوليتها .

(الناشر : وزارة الثقافة بالاشتراك مع « دار القلم ») .

٧ — المسلسل فى غريب اللغة

لأبى الطاهر محمد بن يوسف بن عبدالله التميمى

تحقيق : محمد عبد الجواد

مراجعة : إبراهيم الدسوقى البساطى

ونختم جولتنا بين الكتب الجديدة بالتعريف بكتاب آخر من سلسلة « تراثنا » التى تواصل وزارة الثقافة إصدارها كجزء من رسالتها فى إحياء تراثنا العربى والمصرى سواء فى الآثار أم المخطوطات والمحافظة عليه من الضياع .

وكتاب « المسلسل » أحد الكتب الهامة فى فقه اللغة أو على حد تعبير المحقق أحد « الحفائر اللغوية » التى أخذ على عاتقه نشرها ، فنشر منها « المطرز » و « شجر الدر » لمحمد بن عبد الواحد البغدادى ، ثم أضاف إليها « المسلسل » لمحمد بن يوسف عبدالله التميمى الأندلسى المتوفى عام ٥٣٨ هـ . وقد قرأ « التميمى » هذين الكتابين فلم يعجباه فقرر تأليف « المسلسل » الذى يكون معهما — فى رأى المحقق — « وحدة يتمم بعضها بعضاً ، ويكون المسلسل منها ثالثة الأثافى ، فلا غنى عنه لتمام هذه المجموعة الثلاثية ، إذ هى فى تنوع طرقها وتقدير أشكالها وترتيبها ، مع اتحاد موضوعها وأهدافها ، تمثل النشوء والارتقاء فى تأليف الفنون العلمية ، وابتكار العلوم اللغوية » .

وقد رجع المحقق إلى ست نسخ مخطوطة للكتاب ، خمس منها فى مصر ، وواحدة فى ألمانيا استطاع أن يحصل على صورة مجهرية لها ، وقارن بينها جميعاً فجاء تحقيقه مستوفياً للشرط الأول فى كل تحقيق علمى ، وهو الحصول على كل الكتب المخطوطة للكتاب ، أو معظمها ، *وأضاف إلى ذلك شرحاً دقيقاً لمعظم مفردات* الكتاب ، بحيث زادت الهوامش كثيراً عن المتن ، وأصبح من الممكن الإفادة منه على أوسع نطاق .

ويرد المحقق فى المقدمة على أولئك الذين يقللون من أهمية نشر هذه الكتب القديمة فيقول :

« ويجدر بنا أن نشير إلى ما يزعمه نفر ، لأول وهلة من أن أمثال هذه الكتب هى للخواص أو خاصتهم — قد يخطئ زعمهم التوفيق ، فإننى لا أزال آمل فى أن تصبح هذه المادة موضوع دراسة فقلغية (كلمة نحتها المحقق من كلمتى فقه اللغة) أساسية لبعض الطلاب فى المعاهد ، فتحظى هذه الدراسة بشىء من الإنصاف ، وذلك عند ما تصبح الدراسة اللغوية جزءاً من مناهج الدراسة العامة . وهذا الوقت قريب إن شاء الله » .

(الناشر : وزارة الثقافة والإرشاد القومى) .